

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS

PRÓ – REITORIA DE ENSINO E PESQUISA

MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ROSIMEIRE SOARES DA SILVA

**AS CRÔNICAS DE JOSÉ FERNANDES:
DESCONSTRUÇÃO DIALÓGICA NO ATO DE CRIAR**

Goiânia

2013

ROSIMEIRE SOARES DA SILVA

**AS CRÔNICAS DE JOSÉ FERNANDES:
DESCONSTRUÇÃO DIALÓGICA NO ATO DE CRIAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do título de Mestre no Curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia

2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Silva, Rosimeire Soares da.
S586c As crônicas de José Fernandes [manuscrito] : desconstrução dialógica no ato de criar / Rosimeire Soares da Silva. – 2013.
116 f. : il.; grafs.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Mestrado Letras – Literatura e Crítica Literária, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.

1. Polifonia. 2. Dialogismo. 3. Ironia. I. Título.

CDU 82.09(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

ROSIMEIRE SOARES DA SILVA

**AS CRÔNICAS DE JOSÉ FERNANDES: DESCONSTRUÇÃO DIALÓGICA NO ATO
DE CRIAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação Stricto Sensu em letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras- Literatura e Crítica Literária.

Goiânia – GO, _____ de _____ de 2013.

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras- Literatura e Crítica Literária

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Orientadora

Banca Examinadora da Defesa

Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Rodrigues – PUC Goiás (Presidente)

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Prof^ª. Dr^ª. Maria Teresinha Martins do Nascimento - PUC Goiás (Suplente)

Dedico este trabalho ao meu esposo José Carlos, meu amor e companheiro nas lutas.

Aos meus filhos, Davi e Tábita, presentes do Senhor.

Aos meus familiares que sempre torceram por mim em várias fases da minha vida.

Dedico ao professor José Fernandes, artista e mestre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus pela oportunidade de fazer parte deste universo acadêmico, durante todo o período de estudos, convivendo com colegas e professores do curso de Mestrado em Letras- Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Em especial, ao meu esposo, José Carlos Pontes Corrêa, que me apoiou e me incentivou nos momentos em que mais precisei de motivação.

Aos meus sogros, Senhor José Nicodemos e Dona Neusa, os quais muito contribuíram para que eu pudesse galgar esse importante caminho da pesquisa.

Aos meus filhos Davi Corrêa e Tábita Corrêa, pois, embora sejam crianças, sempre me incentivaram, seja com um sorriso ou com a expressão orgulhosa ao dizerem: “A mamãe *estuda* mestrado”.

À minha sobrinha, Jannayna Silva, pela sua incansável disposição em me ajudar e me apoiar.

À professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues, minha orientadora, pela excelência profissional impressa na missão de guiar-me nas veredas dialógicas deste estudo.

À PUC- Goiás, aos servidores administrativos, e todo corpo docente, agradeço imensamente pelo auxílio, consideração e paciência dispensados a mim durante todo este processo.

Por fim, agradecimentos ao artista José Fernandes, cronista, crítico literário, contista, poeta, professor, pelo seu importante legado deixado em minha vida como acadêmica e pesquisadora.

RESUMO

O presente trabalho visa a apresentar, por meio de análises críticas, as manifestações dialógicas e polifônicas presentes nas crônicas de José Fernandes. Objetiva-se comprovar que a obra desse autor, além de negar alguns postulados a respeito da crônica enquanto gênero ficcional, possui o dialogismo como elemento essencial da articulação significativa e de sentido nas teias discursivas e, em decorrência, revela a desconstrução no ato criador. Para a concretização do estudo, usou-se, como metodologia, a pesquisa teórica com abordagem qualitativa, com ênfase no conceito de arte como fenômeno estético-discursivo, passível de interpretação crítica. E no que se refere ao modo de tratamento do objeto de estudo, trata-se de uma pesquisa bibliográfica com amplitude descritivo-explicativa, logo um estudo que envolve uma abordagem crítica hermenêutico-fenomenológica discursiva, pois que as obras selecionadas serão descritas como objeto artístico e, para a análise, propõe-se explicar como ocorre, nas obras *corpus*, o dialogismo e a polifonia. O método de exposição discursiva do trabalho adotado é o dedutivo, pois parte da premissa de que a crônica fernandesiana irrompe como elemento de desconstrução desse gênero. Para tanto, este estudo está ancorado na teoria de Mikhail Bakhtin do dialogismo e da polifonia, mormente ironia como riso reduzido. O resultado obtido ratifica que o dialogismo concebe a intercambiação artística; já a polifonia, predita pelo teórico russo, advém das manifestações de ironia. Por sua vez, a derrisão é construída dentro de algumas arqueologias afiançadas por estruturas como a carnavalização, a sátira, o sarcasmo, o grotesco, a metalinguística e o fingimento. Portanto, pode-se comprovar que o objeto em estudo instaura novo cronotopo a partir da desconstrução proclamada.

Palavras-chave: Polifonia, Dialogismo, Ironia.

ABSTRACT

This present work aims to present, through critical analysis, dialogical and polyphonic manifestations present in the chronicles of José Fernandes. The main goal is to prove that the work of this author, in addition to denying some postulates about the chronic while fictional genre, has dialogism as an essential element of signifying articulation and meaning in discursive webs and, as a result, reveals the deconstruction of the creative act. For achieving the study, was used as a methodology, theoretical research with qualitative approach, with emphasis on the concept of art as an aesthetic -discursive phenomenon, deserving of critical interpretation. And with regard to the mode of treatment of the subject matter, this is a literature with descriptive-explanatory breadth , then a study involving a discursive -hermeneutic phenomenological approach critical, since the selected works will be described as art object and, for the analysis, it is proposed to explain how it occurs, in the works corpus, dialogism and polyphony. The method of discursive exhibition of the work used is deductive, as part of the premise that chronic fernandesiana erupts as deconstruction element of this genre. Therefore, this study is grounded in the theory of Mikhail Bakhtin's dialogism and polyphony, especially irony as low laugh. The result confirms that the dialogism conceives the artistic exchange; while the polyphony, predicted by the Russian theorist, comes from the manifestations of irony. In turn, the derision is built within a few archaeologies have secured by structures like carnivalization, satire, sarcasm, the grotesque, the metalinguistic and pretending. Therefore, one can prove that the object under study introduces new chronotope from deconstruction proclaimed.

Keywords: Polyphony, Dialogism, Irony.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 9 |
| CAPÍTULO I - DIALOGISMO COMO INTERCAMBIAÇÃO ARTÍSTICA..... | 12 |
| 1.1 A crônica como arte dialógica..... | 16 |
| 1.2 Relações Dialógicas nas Crônicas de José Fernandes..... | 20 |
| 1.2.1 Dialogismo entre as enunciações integrais..... | 21 |
| 1.2.2 A inserção do discurso alheio..... | 26 |
| 1.2.3 O princípio geral do agir..... | 37 |
| 1.3 O Dialogismo Como Fio Condutor da Crônica Fernandesiana..... | 45 |
| 1.3.1 Caracterização Dialógica de Personagens e Ambientes..... | 46 |
| 1.3.2 O Nome e suas Relações Dialógicas..... | 49 |
| CAPÍTULO II - POLIFONIA: A IRONIA COMO DEVIR..... | 54 |
| 2.1 A crônica como âncora da ironia..... | 57 |
| 2.1.1 Nas trilhas da carnavalização..... | 58 |
| 2.1.2 Sarcasmo como Voz da Razão..... | 62 |
| 2.1.3 Sátira ao presente..... | 68 |
| 2.1.4 O (dis)forme e Amorfo: nas Vias do Grotesco..... | 73 |
| 2.1.5 Derrisão em teias metalinguísticas..... | 79 |
| 2.1.6 Fingimento: uma vertente da ironia..... | 83 |
| CAPÍTULO III - A DESCONSTRUÇÃO COMO <i>FIAT CRIADOR</i> | 89 |
| 3.1 Emancipação da arte..... | 91 |
| 3.2 A desterritorialização da crônica..... | 94 |
| 3.3 Recriação cronotópica: “Faça luz”..... | 96 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 102 |
| REFERÊNCIAS..... | 105 |
| ANEXO..... | 109 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma leitura acurada das crônicas do autor José Fernandes autoriza pensamentos e questionamentos acerca do ato criador desse autor. À princípio, essa obra, com toda logística inerente ao gênero, se remete às discussões intrínsecas a situações ou eventos existentes em diversas esferas sociais, como na política, na literatura, na mídia. Todavia é irrefutável que esses enunciados concretos tragam em seu bojo estruturas de discurso que as diferenciam de outras da mesma natureza.

Nesse sentido, a pertinência desta pesquisa reside na hipótese de que a crônica de José Fernandes desestabiliza a ideia simplista de recriação ou interpretação da realidade, haja vista que há presença nítida de diálogos com outras obras literárias, com discursos filosóficos e observações de diversos outros enunciados existentes e que se entrecruzam na esfera da linguagem artística. Os diálogos surgem nos fios narrativos e ratificam um novo projeto estético suscitado a partir da desconstrução.

Além disso, este estudo se justifica pelo fato de a crônica fernandesiana possuir, em sua gênese, características que a difere de outras contemporâneas e, embora seja uma obra instigante, provocadora e inovadora, por conferir desconstrução no ato de criar, não possui vasta fortuna crítica. Confirma-se assim a relevância desta pesquisa, já que representa um avanço nos estudos científicos acerca das crônicas em Goiás.

A partir dos estudos concernentes ao dialogismo, passa-se a observar que as vozes, intrínsecas nessas obras, por serem imiscíveis cumprem funções diferentes. Diante dessa constatação, torna-se viável o estudo desse fenômeno também compreendido como polifonia.

Assim, esta dissertação, no primeiro momento, objetiva comprovar que as crônicas do autor acima citado irrompem da desconstrução dialógica no ato criador. No segundo instante, visa-se demonstrar que a polifonia inerente a essas obras ocorre através da ironia em devir. Para este estudo, o *corpus*, selecionado com objetivo de exemplificar as relações dialógicas, consiste nos seguintes textos: “Arguiocentrismo”, “É preciso fingir”, “Insônia”, “Natais”, “O inferno são os outros”, “Palavras sobre Palavras”, publicadas no livro¹ *Água Mole* (2005) e “A dor do riso”, “Antigamente”, “Inteira Outra”, “Silêncio”, “Sua Excelência, o Cliente”, publicadas no livro *Sua Excelência, o Cliente* (2011). O referencial teórico utilizado consiste no princípio bakhtiniano de dialogismo e de polifonia.

¹ Essas crônicas, inicialmente, foram publicadas em jornais e na sequência, em livro.

Esta pesquisa, de cunho teórico e abordagem crítica hermenêutico-fenomenológico, se divide em três capítulos. No primeiro, denominado O Dialogismo como Intercambiação Artística, as crônicas de José Fernandes se caracterizam como ação de intercâmbio artístico geradora de desconstrução. Para isso, será realizada uma breve recuperação histórica do gênero textual crônica no Brasil. Em seguida, destacam-se algumas relações dialógicas nas obras desse autor. Para essa análise, são recenseadas três especificidades dialógicas das crônicas em estudo. A primeira trata-se do dialogismo entre enunciações integrais. Isso remete à ideia de que é necessário considerar a crônica como um enunciado concreto, além de admitir que a intercambiação artística surge como elemento resultante de outros enunciados.

Dessa forma, a obra fernandesiana possui caráter responsivo, pois um enunciado é sempre resposta a outro, mesmo que esta ocorra tardiamente. A segunda relação dialógica se refere à inserção do discurso alheio demarcado ou não demarcado. Essa especificidade consiste no fato de a voz narradora ou das personagens trazerem, para a obra desse autor, a voz de outros enunciados e enunciadorees com intuito de legitimá-la. A terceira especificidade se concentra no princípio geral do agir. Isso se remete à ideia de que a personagem passa a existir na sua relação com o outro, promovendo a intercambiação artística.

Vale ressaltar que, nesse primeiro capítulo, a apreciação crítica do texto literário ocorre por via temática, sem, logicamente, perder o sentido da obra de arte como fenômeno estético. Nessa sintonia, as especificidades percebidas na obra, a partir do dialogismo como intercambiação artística, são organizadas em subcapítulos nos quais é possível perceber as três especificidades a partir de trechos das crônicas. Todavia pode ocorrer a utilização de um mesmo excerto comprobatório em dois momentos distintos, dentro dos subcapítulos.

Mediante o estudo realizado no primeiro capítulo, será desvelado, a partir da crônica fernandesiana, o dialogismo como intercambiação artística. Desse modo, nesta parte, além de suscitar os fios dialógicos, objetiva-se desencadear os subsídios da polifonia que é gerada pela derrisão e esta, por sua vez, irrompe na obra de JF em formatos diferenciados, como: carnavalização, sarcasmo, sátira, grotesco, metalinguagem e fingimento.

Assim, no segundo capítulo, pretende-se mostrar, principalmente, que a polifonia, presente na obra fernandesiana, surge da ironia e que esta se vincula a outras instâncias as quais a confirmarão. E se a polifonia constitui-se a partir da ironia, esta ocorre manifestada no devir, posto que essa derrisão é validada pela intenção de se fazê-la e a garantia de que seja compreendida. Dessa forma, são evidenciados trechos cuja possibilidade interpretativa corrobore a crônica como terreno fértil para medrar e ancorar a ironia.

Desse dinamismo, pretende-se inferir que as crônicas do autor estudado não possuem apenas um tom irônico. Por isso, serão destacadas seis formas de como a ironia estará configurada: a primeira forma destaca-se a ironia nas trilhas da carnavalização; a segunda, sarcasmo como a voz da razão; a terceira forma consiste na sátira; a quarta maneira recupera a forma, o (dis)forme e amorfo, nas vias do grotesco; a quinta constitui-se pela derrisão em teias metalinguísticas e, por último, o fingimento como uma vertente da ironia.

Nesse capítulo, diferentemente do que ocorre no primeiro, as narrativas curtas são analisadas na íntegra. Com esse princípio, destaca-se a modalidade dominante da derrisão, ou seja, embora a ironia seja impressa de formas diferenciadas e mistas, objetiva-se destacar e comprovar, de forma consciente, aquela que predomina, mesmo que as demais não sejam totalmente ignoradas.

Já no terceiro capítulo, depois de mostrar, sem pretensão de esgotar o assunto, como o dialogismo promove a intercambiação artística na obra de JF e após desvelar a ironia como constituinte da polifonia, objetiva-se demonstrar que as crônicas do autor aqui estudado confirmam a desconstrução dialógica. Essa desconstrução é decorrente da emancipação parcial da obra de arte, da desterritorialização da crônica e da criação de um novo cronotopo o qual corrobora o *Fiat* criador desse gênero do discurso.

No que tange à percepção do fazer da crônica fernandesiana, observa-se que a obra é sempre aberta e, dessa forma, a leitura, apresentada nesta pesquisa, representa apenas uma das possibilidades que lhe são inerentes.

E a partir dessas considerações, observa-se que há complexidade, à medida que se busca aproximação com esse gênero discursivo. Isso legitima esse enunciado no universo artístico a partir de suas infinitas possibilidades, sejam: a humorística, a ensaio e literária. Ou seja, na crônica fernandesiana, apresenta-se certa mobilidade para cada uma dessas possibilidades, pode-se, inclusive, abrigar quaisquer dos suportes: o de costume, o sócio-político, o lírico, a linguística, a ecológica, o filosófico, já que a linguagem desse gênero transita entre a jornalística e a literária e se edifica na literária com intuito de redirecionar os dialogismos estabelecidos à crítica ferrenha e à carnavalização, configurando em um novo encarte desse gênero do discurso.

CAPÍTULO I
DIALOGISMO COMO INTERCAMBIAÇÃO ARTÍSTICA

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos. [...]

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Neste capítulo, será apresentada a noção de dialogismo como intercambiação artística aplicada às seguintes crônicas: “A dor do riso” (2011, p. 25), “Silêncio” (idem, p. 89); “O inferno são os outros” (2005, p. 65), “Arguiocentrismo” (idem, p. 87) e “Insônia” (idem, 2005, p. 99) de José Fernandes². Este estudo será pautado na teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin³, bem como admitirá leituras de alguns de seus estudiosos, como Beth Brait e José Luiz Fiorin.

O dialogismo⁴ como intercambiação artística é o modo real de funcionamento da linguagem escrita na obra de arte. Como evidente troca entre aquilo que a obra de arte oferece, nas teias do discurso, além da contribuição do leitor por meio de seu reconhecimento e suas experiências filosóficas, políticas, histórico-sociais e literárias, ocorre o intercâmbio artístico, que é gerador de sentidos (não de significado) relativos à obra apreciada.

² Nascido em 18 de março de 1945, é cronista, contista, poeta. Autor de várias obras literárias; é Doutor em Letras (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Professor aposentado pela Universidade Federal de Goiás; Conferencista Nacional e Internacional; Teórico de Linguagem e Crítico Literário. Pertence a várias associações culturais, destacando-se na Academia de Letras de Goiás, União Brasileira de Escritores, seção de Goiás, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e a Associação Brasileira de Literatura Comparada. Recebeu diversos prêmios literários e honrosos títulos de Cidadão Goiano e Goianiense.

³ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (Nasceu em 17 de novembro de 1895, Oriol – Faleceu 06 de março de 1975, Moscou). Foi filósofo e pensador russo, teórico da cultura europeia e as artes. Bakhtin foi um verdadeiro pesquisador da linguagem humana. É criador de uma nova teoria sobre o romance europeu, incluindo o conceito de polifonia em uma obra literária. Explorando os princípios artísticos do romance, François Rabelais, Bakhtin desenvolveu a teoria de uma cultura universal de humor popular. Ele é dono de conceitos literários como polifonia e cultura cômica, cronotopo, carnavalização.

⁴ O dialogismo consiste no modo real de funcionamento da linguagem em oposição às noções deturpadas do processo complexo e ativo da comunicação discursiva em que há dois parceiros da comunicação discursiva e lhes são atribuídas a função de falante e ouvinte respectivamente. Nesse esquema ignóbil, sugere-se que há o falante (ativo) e o ouvinte (passivo). Bakhtin se opõe a esse esquema oriundo de alguns cursos de linguística geral, encampado por Saussure e declara que, independentemente de esses esquemas serem falsos ou não, eles não correspondem ao momento real da comunicação. Vale ressaltar também que o ouvinte – o interlocutor – se posiciona de forma responsiva, pois pode simplesmente discordar total ou parcialmente daquilo que lhe é dito. (BAKHTIN, 2003, p. 271)

Por isso, a partir da consideração bakhtiniana de que apenas o Adão mítico chegou ao mundo virgem com a primeira palavra e que, depois, “tudo já foi dito” (2010b, p. 88) a arte passa ser notada como um evento que recupera elementos, outrora utilizados, e que sempre se apresenta como algo novo, porque possui nova aura criadora. Dessa forma, destaca-se que a perspectiva comunicacional na obra de arte, como a crônica, é inegável, bem como não se pode negar o seu potencial inovador. Uma obra se renova tanto pela leitura, quanto pela relação com a outra obra anteriormente concebida. A esse respeito, Gadamer ensina que:

A recepção de uma obra de arte, seja pelo ouvido real ou somente por aquele ouvido interior que escuta na leitura, apresenta-se como um movimento circular, no qual as respostas repercutem em novas perguntas e provocam novas respostas. [...] Uma obra jamais se esgota. Ela nunca está vazia. [...] Nenhuma obra de arte nos fala do mesmo modo. (GADAMER, 2002, p. 14)

Assim sendo, há sempre um movimento dialógico no universo artístico no qual pressupõe o intercâmbio como relação de sentido entre obra de arte e leitor e entre uma obra e outra.

Desse modo, vale ressaltar que nas crônicas a serem estudadas pululam diálogos estabelecidos entre as personagens, entre narrador e leitor e entre as artes, sejam elas de épocas, contextos e linguagens diferentes. Esses diálogos recebem adornos e, embora pareçam com a realidade, adquirem caráter literário, conferindo-lhes dinamismo e mobilidade para intercambiação artística.

Nesse sentido, a manifestação da linguagem real das personagens, nas crônicas fernandesianas, instaura uma posição responsiva do interlocutor (leitor e/ou outras personagens) e o tira da inércia “receptiva”. Assim, o interlocutor se insere na dinâmica de compreensão que surge durante todo o processo de audição, visto que a crônica, com suas peculiaridades de gênero do discurso, assim como sua questionável efemeridade, consiste em uma singularidade da arte dialógica, pois visa a estimular a voz do outro, instigá-lo e contestá-lo a fim de garantir que a responsividade se manifeste como simples compreensão ou geradora de outros enunciados artísticos tardios, bem como materialização em outra arte e com outra linguagem. (BAKHTIN, 2003)

Na crônica, da mesma forma que no discurso comum, há um salto do plano monológico⁵ para o princípio constitutivo do enunciado⁶, que é o plano dialógico. Este,

⁵ No plano monológico, a personagem é fechada. Isso significa que o narrador é responsável pela construção do caráter e temperamento personagem, posto que esta não tem vida própria.

diferentemente do primeiro, autoriza a personagem a se revelar com a própria linguagem. Assim, os enunciados são reflexos das condições de produção da crônica, das finalidades desse gênero do discurso, da sua função artística, da referência ao campo pelo conteúdo (tema), do estudo de linguagem (escolhas lexicais) e da construção composicional, pois são elementos que fazem parte da composição do objeto artístico aqui estudado.

A intercambiação artística, através do dialogismo, ocorre a partir da maneira com que as personagens, nas crônicas, estabelecem diálogos umas com as outras, dentro da narrativa. Nessa via, e como os fios narrativos são construídos a fim de suscitar possibilidades significativas a partir de outras literaturas, estudos filosóficos e observação dos discursos alheios. Assim, na arte fernandesiana não se sugerirá uma unidade conclusiva ideal, mas uma unidade real, pois se considera a abstração do instante e a alternância dos sujeitos.

Do mesmo modo, o dialogismo, no discurso artístico, rompe com o enlace monológico e seus estilhaços contribuem para a intercambiação artística, pois manifesta a consciência de que a palavra possui seu duplo e de que um enunciado é sempre resposta a outro enunciado. Além disso, há o fato de que os fios discursivos, nas crônicas, entrelaçados na atmosfera discursiva, resguardam experiências com a linguagem e induzem o narrador a demonstrar “que uma personagem, constantemente, sente-se no fundo da consciência que o outro tem dele, o ‘eu para si’ no fundo do ‘eu para o outro’” (BAKHTIN, 2010b, p. 237).

Isso ocorre, a exemplo, na introdução da crônica “A dor do riso” em que o narrador compartilha com a personagem Ângelo Bello seu conceito e posicionamento sobre o riso, aludindo-se ao riso vermelho ou riso amarelo:

Notadamente, uma gargalhada, em que a alma se escancara, e o indivíduo se expande além dos seus limites e contagia o ser do outro. É o riso vermelho de sangue aquecido pelo contentamento incontido. Mas quando se tem de rir amarelo, ao assistir à explicação do inexplicável feita por um ator da república lixando-se para a opinião pública, o riso se conforma ao desânimo, ao desespero, à dor. (FERNANDES, 2011, p. 25)

Nesse instante, remonta-se a condição de o indivíduo criar/recriar um objeto artístico através de relações de permutas e buscas de elementos significativos a fim de que se compreenda o vermelho como o riso resultante de uma alteração emocional que cause bem estar e o amarelo como dissimulação presente no ato provocador do riso.

Dessa forma, considera-se que o dialogismo como intercambiação artística se configura nas contribuições lexicais, axiológicas e composicionais recebidas no tecido do

⁶ Unidade real da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2003, p. 269)

objeto artístico, especificamente na crônica com todas as suas peculiaridades do gênero, conforme será apresentado nos subcapítulos desta parte.

1.1 A crônica como arte dialógica

Antes de apresentar o tema que dá norte a esta subparte, é necessário falar da crônica como gênero discursivo. E a posteriori estabelecer o diferencial entre os sentidos relativos à crônica em geral e as do autor em estudo.

Depois de caracterizar o dialogismo como ação de intercâmbio artístico, intui-se esclarecer como a crônica de José Fernandes⁷ ao promover intercambiação dialógica, rompe com o modelo tradicional da escrita de crônica. Assim, neste subcapítulo, objetiva-se ambientar a crônica do autor JF no contexto atual, através de recuperação histórica da evolução desse gênero no Brasil. Pretende-se, também, elucidar como o gênero do discurso suscita, nesse objeto, o dialogismo constitutivo da linguagem artística contemporânea desse enunciado concreto, bem como mostrar, de forma sintetizada, a presença da polifonia nas narrativas curtas aqui focadas.

Considera-se a crônica⁸, no contexto atual, como tipos relativamente estáveis de enunciados⁹, nos quais o narrador ou o locutor enuncia, a partir da existência fictícia ou não, de um interlocutor, requerendo desse último uma atitude responsiva. Assim o caráter dialógico presente nas obras estudadas interroga, provoca, responde, porém sem abafar a voz do outro. E já que toda compreensão “é prenhe de resposta” (2003, p. 271), a maneira como o locutor enuncia confirma suas perspectivas e compreensões sobre o mundo que o rodeia e sobre o outro com quem se convive.

Isso pode ser verificado a partir dos diálogos entre as personagens da crônica de JF, denominada “Arguriocentrismo”: “Epistêmeo, há três horas que estou tentando falar contigo.

⁷ JF, doravante.

⁸ A palavra “crônica” e suas variantes *chronica*, *caronica*, *cronicon* estão relacionadas etimologicamente ao termo Chronos, deus da mitologia grega que representa o tempo. Com sua transposição para o latim (de Chronos para Saturnus, ou seja, saturado de anos), o termo passou a significar o registro dos fatos contemporâneos.

⁹ Segundo Bakhtin, todas as esferas da atividade humana estão relacionadas à linguagem e, por isso, requerem o emprego de enunciados (unidade real da comunicação discursiva), bem como seus tipos relativamente estáveis. Tal atividade ocorre mediante a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos, sendo orais e escritos. (2003, p. 262-263).

Já liguei para um monte de pessoas, e ninguém me soube dizer o que significa arguirocentrismo.” (FERNANDES, 2005, p. 87). Assim, indagado sobre o significado de arguirocentrismo, Epistêmeo, como o próprio nome indica, é detentor do saber e essa sua condição o leva a assimilar a inquietação do outro, gerando uma resposta. Nesse caso, a resposta é configurada como outra pergunta:

-A troco de quê você está aperreado com esta palavra? Já há tantos centrismos por aí, e você ainda quer mais um!?
-É que estou intrigado com as coisas que estão acontecendo ultimamente. É verdade que desde que o homem surgiu na terra que ele vem criando deuses ou entidades maiores que o protejam ou que apenas mostrem a sua condição de criatura. (idem)

Essa pergunta, feita à personagem, é agora uma pergunta também feita pelo leitor, dessa forma ele também aguarda a nova resposta. À personagem interlocutora, interessa a resposta de Epistêmeo, mas esta não obstrui o pensamento do ouvinte, pois ele também dialoga com o que lhe foi informado, dispensando o caráter receptivo estático, pois a personagem também traz para sua fala seus conhecimentos adquiridos previamente a essa conversa a qual se trata do fato de o homem sempre arquitetar entidades com poderes sobrenaturais para protegê-lo.

Mediante essa questão de que tudo que se compreende, devolve-se em resposta hábil a fim de refutar ou ratificar uma ideia proposta, percebe-se que a própria escolha da crônica como gênero do discurso já demonstra uma compreensão e esse é o caráter responsivo de cada enunciado.

Por isso, elucida-se, a partir da escolha¹⁰ do gênero crônica, o dialogismo e a polifonia¹¹, bem como os elementos da ironia, como, por exemplo, a carnavalização¹². Esses elementos são próprios das obras aqui estudadas, pois esse gênero do discurso já, por si só, representa a vontade locutora. E, embora o teórico russo não tenha apresentado estudos especificamente sobre crônica, em face do estudo desse gênero, em JF, leciona-se que as contribuições do teórico são incontestáveis, pois a obra fernandesiana traz em seu bojo características como intercambiação dialógica e a polifonia como devir.

¹⁰ Segundo Bakhtin, a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero do discurso. (2003, p. 282).

¹¹ O estudo sobre Dialogismo será apresentado no próximo subtópico e a Polifonia será apresentada no capítulo 2.

¹² Será apreciada no capítulo 2.

Esses elementos separam essa obra de outras narrativas curtas da mesma natureza e, a despeito do que afirmou Antônio Candido (1982), a crônica não é um gênero menor. E embora esse gênero esteja próximo do cotidiano já que foi, inicialmente, publicado em jornal, ele vai além da notícia, ao revelar um olhar estético acerca dos discursos inerentes aos acontecimentos. Esse “além” caracteriza-se como literariedade e a eterniza como arte de “cronicontar”: contar e recriar; recriar e contar. Isto é, no primeiro momento JF conta ou relata um acontecimento a partir da recriação discursiva deste; no segundo momento, a relevância está na recriação e na escolha do gênero para contá-la. E, assim, o valor artístico da obra fernandesiana irrompe em detrimento do evento originário dela, pois demonstra que são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana.

Por meio dessa constatação, notifica-se que a crônica de JF permanece¹³, contrariando a efemeridade profetizada e ansiada por alguns estudiosos, haja vista que há outros quesitos contribuintes para a perenização do fenômeno, os quais são sutiados em discussões sobre o homem, a política e a arte. Nesse sentido, essas obras contrariam a possibilidade de serem efêmeras, pois mesmo tendo o jornal como veículo natural de publicação desse gênero, ultrapassam o tempo, devido à forma como elas, as crônicas, são construídas.

A fim de ambientar a crônica de JF no contexto atual, necessário se faz realizar uma breve recuperação histórica desse gênero, bem como tracejar, de forma sucinta, sua evolução, no Brasil, até a atualidade. Para isso, retoma-se a história da crônica brasileira, posto que não se possam ignorar os legados dos séculos XIX e XX. Segundo Antônio Candido, “No Brasil, ela¹⁴ tem uma boa história, e até se poderia dizer que, sob alguns aspectos, é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (1982, p.6). Isso pode ser corroborado por esse gênero ter se efetivado, no Brasil¹⁵, juntamente com a difusão dos jornais nacionais e por abarcar uma linguagem próxima do leitor.

As crônicas começaram aparecer em forma de “folhetim”, no rodapé, ou seja, como comentários opinativos sobre as questões e acontecimentos publicados no dia. Tiveram como marco uma seção, no jornal Correio Mercantil (1854), denominada “Ao correr da pena”, para

¹³ Segundo Fernandes, “Não escrevo sobre coisas efêmeras. Imprimo nelas um caráter permanente e caso não consiga, desdouro dessa crônica.” (Entrevista oral concedida em 11 de jul. de 2013.)

¹⁴ Referência à crônica.

¹⁵ No terceiro capítulo, será apresentado um breve recorte do surgimento dos “cronicões”, no século XIV, gênero do discurso que deu origem à crônica conforme se conhece hoje.

o qual José de Alencar¹⁶ escrevia semanalmente. Os folhetins de Alencar, aos poucos, ganharam características ficcionais, aludindo-se a situações fantasiosas, ao sonho, ao devaneio e, posteriormente, ao humor. Por isso, acrescentou-se a esse gênero brasileiro o viés do entretenimento.

E se a crônica, a princípio, era publicada no rodapé, pertencia ao baixo¹⁷, isto é, estava em oposição à notícia (alusão ao sério), logo aquela se configurou com um efeito parodístico e saiu do baixo para o alto das páginas dos jornais, elevando-se. Assim, esse gênero do discurso realmente nasceu da prática da escritura diária dos veículos jornalísticos, todavia, mais adiante, sofreu reconfigurações e, segundo Freitas (1982), os escritores que praticam esse gênero, na modernidade, lhe dão dignidade de gênero literário¹⁸.

Dessa forma, a evolução¹⁹ da crônica até a Era Moderna, de acordo com Antônio Candido (1982), deu-se, principalmente, pela despreensão de informar e comentar para se ater à diversão. Com isso, o gênero se afastou da lógica argumentativa, podendo inclusive, dentre outras possibilidades, ancorar na poesia e no humor. Assim:

No século passado, em José de Alencar, Francisco Otaviano e mesmo Machado de Assis, ainda se notava mais o corte de artigo leve. Em França Júnior já é nítida uma redução de escala nos temas, ligada ao incremento do humor e certo toque de gratuidade. Olavo Bilac, mestre da crônica leve e aliviada de peso, guarda um pouco do comentário antigo, mas amplia a dose poética, enquanto João do rio se inclina para o humor e o sarcasmo, que contrabalançam um pouco a tara de esnobismo. (CANDIDO, 1982, p. 6).

Além desses autores, surgiram, nos anos 40 e 50, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos os quais, com uma linguagem moderna²⁰, recheada de expressões coloquiais, inovaram esse gênero, ao mesmo tempo em que não se romperam totalmente com a linguagem arcaica. No século XXI, há diversos cronistas nacionais como Luis Fernando Veríssimo e Rubem Braga e, no âmbito da literatura goiana, há nomes de extrema relevância como Brasigóis Felício, Gabriel Nascente, Aidenor Aires, Luiz de Aquino e José Fernandes.

¹⁶ Escritor romântico brasileiro.

¹⁷ Ver baixo e alto. (Bakhtin, 2010a, p. 4)

¹⁸ A crônica possui literariedade, em detrimento do caráter informativo próprio da notícia e de outros gêneros jornalísticos.

¹⁹ A consistência de um gênero está, justamente, em renascer e renovar-se permanentemente. (Bakhtin, 2010b, p. 162)

²⁰ Aquela que se opõe ao rigor extremo da gramática normativa.

Falando sobre a inovação artística desse gênero, Lima; Pinto; Rodrigues (2011, p. 44) afirmam que cada cronista faz, ao mesmo tempo, “uma experimentação estética (por isso mesmo literária) e uma exposição corriqueira do cotidiano”. Assim, cada autor de crônica reveste a sua criação com uma roupagem literária que as diferem entre si, mas que corrobora o ato artístico desse tipo relativamente estável de enunciado.

Isso significa que, parodiando Bakhtin (2010a, p.34), tudo que é trivial, habitual e reconhecido por todos, torna-se abruptamente insensato, insensível e questionável e por isso mesmo pode tornar-se crônica. E se, nas crônicas, parece não ser possível rebuscamento sintático e/ou vocabulário pomposo, a obra fernandesiana pode ser caracterizada como reinvenção do gênero, haja vista que possui extrema densidade filosófica e, mormente, estabelece intercambiação dialógica bem como possui vozes imiscíveis através da ironia. Ressalta-se que essa derrisão se manifesta de variadas formas, conforme será explicitado no segundo capítulo. Nessa obra, cria-se e se recria ironia no devir, de forma explícita ou velada, bem como se utiliza de humor²¹. Além disso, considera-se, na crônica fernandesiana, a essência polifônica que consiste no fato de as vozes permanecerem independentes e coexistirem, sem abafar umas às outras.

Observa-se também que a obra de JF contraria a ideia de simplificação e acessibilidade desse gênero do discurso, posto que o dialogismo e a polifonia constituem-se em elementos nitidamente configuradores dessa obra e que, por isso mesmo, requerem do interlocutor a leitura acurada de filosofia e de conhecimento literário a fim de que se possam estabelecer os diálogos sugeridos pela obra e destacar as peculiaridades discursivas e interdiscursivas, componentes da intercambiação artística, já que esses elementos são propulsores da desconstrução no ato de criar.

Assim, a crônica fernandesiana não pressupõe proximidade com o leitor comum²², mas promove, outrossim, o anseio para se buscar informações efetivas, não afetivas, a fim de garantir compreensão da obra a partir do movimento inerente ao dialogismo.

1.2 Relações Dialógicas nas Crônicas de José Fernandes

²¹ Humor, na perspectiva bakhtiniana, está relacionado ao riso reduzido (2010a).

²² Segundo Fernandes, certa feita, ao ser interrogado por Bariani Ortêncio sobre sua obra, afirmou que não escreve para o povo, mas escreve para quem lê, escreve para o povo de cultura. (Informação concedida, pelo autor, em entrevista oral. 11 de jul. 2013).

Nesta parte, serão apresentadas as especificidades dialógicas que compõem a intercambiação artística nas crônicas de JF. Observa-se, assim, que o dialogismo, na obra de arte, é manifestado de formas diferentes. E estas especificidades, recenseadas da crônica de JF como arte dialógica, são: a primeira especificidade ocorre entre enunciações integrais²³ como réplica a outro enunciado. Tudo que for manifestado em uma obra literária constitui-se como resposta a outros enunciados anteriores sejam eles artístico ou filosófico. A segunda especificidade refere-se à inserção do discurso alheio demarcado e não demarcado na obra em estudo. Pode ser, inclusive, com uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como posição semântica de um signo. A terceira especificidade dialógica trata-se do princípio geral do agir. O indivíduo ou a identidade da personagem constitui-se em relação ao outro, situado historicamente, e isso remete à ideia de que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo, fictício ou não, e o seu princípio de ação.

1.2.1 Dialogismo entre as enunciações integrais

Como arte dialógica, a primeira especificidade, na crônica fernandesiana, ocorre entre enunciações integrais e pode ser evidenciada a partir da bivocalidade²⁴. Isto significa que é necessário se pensar a crônica como um enunciado concreto, bem como considerá-la, a partir de suas intercambiações artísticas, como elemento resultante e provocador de outros enunciados, conforme se passa a evidenciar.

Assim, essas crônicas surgem como uma necessidade de responder às evocações ao leitor ou à personagem, mas são edificadas sob a égide da simulação, pois não se trata de um documento com intuito de manifestar repúdio, indignação a respeito dos acontecimentos ou de outras obras, seja ela filosófica ou literária, apenas se corrobora um olhar estético sobre eventos discursivos cotidianos como o domínio do arguirocentrismo²⁵ (2005, p. 87), o outro como o seu inferno (Idem, p. 65), o rato e suas representações simbólicas (Idem, p. 99); o

²³ Segundo Bakhtin, a totalidade e a delimitação de um enunciado ocorrem quando se alternam os sujeitos do discurso (2003, p. 275).

²⁴ As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. (BAKHTIN, 2010b, p. 223)

²⁵ O dinheiro no centro. (FERNANDES, 2005, p. 87).

barulho incessante do homem hodierno (2011, p. 89) e o riso como manifestação da dor (Idem, p. 25).

Nesse sentido, as personagens das crônicas de JF criam uma unidade que, ao mesmo tempo, desprende-se da realidade e a imita, propondo uma visão artística sobre os fatos já que essas personagens habitam o universo fictício em interação com o que poderia ter ocorrido, remetendo à *mimese* aristotélica.

Isso é demonstrado, no primeiro instante, porque o narrador destaca que, na crônica “Arguirocentrismo”, a personagem Asprício encontra-se intrigada com os últimos acontecimentos, os quais, a princípio, não são amplamente apresentados, a personagem propõe enunciados que respondam a outros enunciados anteriores a respeito dos “centrismos”, segundo se verifica neste trecho:

-É que estou intrigado com as coisas que estão acontecendo ultimamente. É verdade que desde que o homem surgiu na terra que ele vem criando deuses ou suas entidades maiores que o protejam ou que apenas mostrem a sua condição de criatura. Em todas as civilizações essa atitude é observada: os egípcios adoravam Râ, Tot...; os gregos, Zeus, Hera...; os latinos, Mercúrio, Vênus...; os guaranis brasileiros, Tupã e as entidades do mal, como Anhangá. Mas daí a chegar ao dito arguirocentrismo, que não sei o que é, parece que há muito chão a percorrer. (FERNANDES, 2005, p. 87)

Asprício recupera alguns aspectos históricos das civilizações que criavam deuses ou entidades maiores com intuito de angariarem sua própria proteção. A personagem também exemplifica atitudes dos egípcios, dos latinos, dos guaranis brasileiros, todavia, há um notório empenho para que, a partir dessa retomada, possa-se contestar o “dito arguirocentrismo”. E utiliza-se da metalinguagem no discurso dialógico para explicar o significado dessa palavra “No arguirocentrismo não há lugar para sentimentalismos, nem mesmo para o amor: tudo que se faz é voltado para o lucro, para a aquisição de mais dinheiro.” (FERNANDES, 2005, p. 89)

Outro elemento provocador de outros enunciados está na crônica “O inferno são os outros”. A obra, por possuir também um caráter responsivo à filosofia sartreana, instiga nova atitude que pode ser mostrada na comunicação trivial ou através de outro objeto artístico, pois integralmente a crônica passa ser atitude responsiva a questionamentos diluídos nos fios discursivos artísticos “Sempre ouvi dizer que, no mundo, o sol brilha para todos. Se o indivíduo for competente, ninguém lhe fará sombra.” (Idem, p. 65).

Dessa forma, personagem Sancho se posiciona diante de seus interlocutores diretos, que são o narrador e Acríbeo, e continua a discussão a respeito do que, em momento anterior, já ouvira dizer sobre o espaço de cada indivíduo no mercado de trabalho. E, em uma esfera

mais ampla, essa discussão compõe a obra – que é um enunciado – e recupera a filosofia sartreana de que o outro é o seu próprio inferno. Assim o dialogismo com *Entre Quatro Paredes*²⁶ de Sartre promove a intercâmbio com a obra artística, engendrando efeitos estéticos:

-Sabe que você tem razão, Acríbeo?! Quando assisti à peça de Sartre, *Entre quatro paredes*, não sei se porque ainda era muito jovem a cego à dança das palavras, achei que ele houvera exagerado: aquele tipo de relacionamento pautado pelo desejo de aniquilar o outro, acreditava, não passava de ficção, fruto da imaginação de um filósofo pessimista que via em tudo má-fé, angústia e, às vezes, náusea. Por isso exagerava, a fim de melhor tocar a sensibilidade do espectador, fazendo-o ver no outro o seu inferno. (FERNANDES, 2005, p. 66).

Nesse caso acima, as personagens interagem com um enunciado anterior, ou seja, ao momento em que assistiram à peça sartreana e surge-se, assim, uma atitude responsiva, mesmo tardia. Se assim não o fosse, permanecer-se-ia apenas a discussão filosófica de que um é o ente que está no outro e que o inferno é o outro, já que a construção de efeitos de sentido, sem esse dialogismo, teria obviamente outro enalce e outras probabilidades significativas.

Na sequência, passa-se destacar que essa primeira especificidade dialógica constituinte da intercambiação artística, materializada na crônica “Insônia”, ocorre no momento em que o amigo Acríbeo sugere que a *Peste* de Camus²⁷ liga-se às pestes e crises entre as quais a humanidade vive, ao passo que Epistêmeo acrescenta:

-Sabe que você tem razão! Todos os bancos, com raras exceções, deveriam tê-lo como símbolo! Não há nenhuma profissão tão rendosa como a de banqueiro. Enquanto pagam à sua aplicação algo em torno de zero vírgula cinco a um por cento ao mês; se você tem de recorrer a um empréstimo, cobram dez, doze, quinze, vinte por cento ao mês. Se a poupança rende dez por cento ao ano, os empréstimos bancários rendem cento e cinquenta, duzentos por cento.
-Certamente, o rato simboliza riquezas para eles; para o correntista vale apenas o ser esfomeado que lhe exaure todas as economias. Imagina você que até uma transferência via internet, em que o próprio cliente é o agente, sendo o resto da operação feita pelos computadores, as instituições bancárias cobram taxas exorbitantes.
-Não digo que não cobrassem, mas uma taxa condizente com a ação exercida, como é feito com a maioria dos serviços que se prestam! (FERNANDES, 2005, p. 101)

²⁶ Peça Teatral escrita por Jean Paul Sartre, em 1946, logo após (três anos depois) a publicação do marco da corrente filosófica existencialista, a obra *O Ser e o Nada*.

²⁷ A maneira como o narrador estabelece esse dialogismo com texto de Camus será tratada na segunda especificidade.

Nessa crônica, as personagens reconhecem os “ratos” das instituições financeiras e externam enunciados que respondem e/ou complementam outros enunciados os quais podem estar presentes nos fios discursivos da crônica ou podem ser pertencentes às verdades difundidas pelas personagens em determinados contextos sociais e nas suas relações axiológicas. Essa atitude responsiva é vista também nas relações entre personagens e entre a narrativa (voz narradora) e o leitor.

Além disso, essa responsividade ocorre nas crônicas de JF, de maneira surpreendente, visto que, no início da narrativa curta, o conflito parecia mesmo ter surgido em torno do evento de surgimento de um rato, mas essa premissa foi desconstruída à medida que o rato passou a representar um motivo simbólico da insônia, pois o pestilento representava as exploradoras instituições financeiras:

-É por isso que esse animal pestilento é também símbolo de avareza, da atividade noturna e clandestina?
 -Evidente! Não é sem razão que passei toda a noite sem dormir!
 -E os juros exorbitantes são sempre cobrados à noite!
 -É realmente uma peste! (FERNANDES, 2005, p. 102)

As várias possibilidades significativas do rato são conhecidas pelas personagens e por isso elas comungam de opiniões similares no que tange às mazelas engendradas a partir da existência e convivência com os ratos. Estes animais provocadores de peste evocam a possibilidade de a crônica em destaque se caracterizar como um complemento aos enunciados que repudiam aqueles indivíduos os quais se proliferam com facilidade e furtam a subsistência e/ou sossego de outros.

Em seguida, verifica-se que a atitude responsiva, presente em outra crônica, sendo a intitulada “A dor do riso”, vem do narrador, todavia passa a ser a voz assimiladora da dor do riso. Logo essa crônica, como enunciado, complementa e/ou discorda de quem duvida que a política seja um doloroso espetáculo, conforme se pode exemplificar “Se gargalhássemos e ríssemos risos de tormenta apenas com relação às comédias e tragédias encenadas pelos nossos representantes dos três poderes, talvez suportássemos melhor o bis da corrupção...” (FERNANDES, 2011, p. 26).

Assim, as personagens transitam pela dor do riso em outros ambientes enunciativos como “pérolas do Enem”, “limalhas de ouro do Enade” e parodiam parcialmente a Gonçalves Magalhães²⁸: “[...] se o futuro só pode sair do presente, a grandeza daquele se medirá pela

²⁸ Essa citação ocorre na fala da personagem.

deste” (idem), corroborando que o futuro só sai do presente, dessa forma é preciso exterminar as sementes da incultura que mantêm a maioria absoluta dos cidadãos na ignorância. E de acordo com o narrador:

É por isso que dói no fundo ser o riso causado por uma piada resultante de um chute cultural inteiramente fora de direção: *As glândulas salivares só trabalham quando a gente tem vontade de cuspir. Ou: Os estuários e os deltas foram os primitivos habitantes da Mesopotâmia.* Será que os absurdos que estamos presenciando não advêm exatamente desta maldita incultura, que mantêm a maioria absoluta dos cidadãos na mais completa ignorância, a ponto de não enxergarem quando estão sendo ducados e tungados neste jogo de azar da *representação*? (Idem, Grifos do autor)

Esse caráter de responsividade, nessa narrativa curta, constitui um diálogo com fatos e conhecimentos diversos, obras literárias e filosóficas anteriores ao enunciado destacado, todavia é também propositor de um novo enunciado, materializado em si, a incitar respostas vindouras, seja nas discussões culturais ou em outras esferas a serem propostas, constituindo assim a primeira especificidade dialógica.

A próxima crônica a ser contemplada é “O silêncio”. Nessa obra, a voz narradora instaura, no primeiro momento, uma atitude responsiva a outros enunciados anteriores:

No princípio era o verbo; mas ele era o silêncio que pairava sobre a imensidão do caos. Somente quando ele se transformou em sopro, o caos começou a converter-se em cosmos, porque, à pronúncia do verbo pelo Verbo, as coisas começaram a se fazer. No silêncio Deus dialoga consigo mesmo, e os homens, com Deus e consigo mesmos. (FERNANDES, 2011, p. 89)

Evidencia-se, dessa forma, a intercambiação artística com o texto bíblico e postula-se o caráter responsivo, ao indicar que o verbo inadvertidamente era o silêncio, promovendo assim a possibilidade de que o objeto artístico responda e contrarie a expectativa de que o verbo poderia ser associado ao constante hábito da fala e da provocação de ruídos inerentes à sociedade moderna.

A personagem Sontônio Bello, por meio das relações dialógicas, na crônica aqui desvelada, debate a temática do silêncio com a outra personagem, ao responder a um enunciado anterior, dizendo “O verdadeiro calar só se explica se houver o verdadeiro falar” (FERNANDES, 2011, p. 89). Com essa declaração, a personagem desestabiliza o significado comum do falar e calar, pois insere o vocábulo “verdadeiro” com o qual confirma a atitude responsiva geradora da primeira especificidade dialógica, ao externar seu posicionamento.

Além disso, a mesma personagem sentencia, em baixo tom de voz, ao amigo Geraldino:

-Ora, compadre, silêncio não é mutismo. [...] Hoje não se observa a existência do verdadeiro calar; esta nova geração só quer falar. O calar requer compenetração, requer mergulhar dentro de si mesmo à procura da própria essência, palavra que vem do verbo latino, “esse” ser. Como o que importa hoje não é o ser, mas o ente, a aparência, as pessoas preferem mergulhar nas aparências, na mediocridade. Por isso vivem e praticam ruídos. (idem)

A sentença acima vem constituir a atitude responsiva dessa obra selecionada, pois a personagem esclarece, em possível resposta aos posicionamentos contrários, que silêncio não significa mudez, apatia, todavia trata-se do ato de buscar a própria essência²⁹, em detrimento da aparência que ocupa lugar primordial na vida dos entes, haja vista que estes se contentam com as aparências, projeções e, no caso da crônica de JF, os entes contentam-se com os ruídos que o impedem de compreender sua existência.

Nos casos acima destacados, a atitude responsiva na obra de arte, de forma irônica, acena para as relações dialógicas consoantes ou adversárias, surgidas a partir da compreensão do estágio potencial da obra para a elaboração de respostas. Nas crônicas de JF, a voz narradora deseja manifestar-se em relação aos enunciados que entrecruzam a constituição do discurso literário, através de saberes contempladores da filosofia e sociologia, promovendo intercâmbio entre artes e reflexões filosóficas em épocas diferentes.

1.2.2 A inserção do discurso alheio

O discurso alheio, presente nas crônicas de JF, configura esta especificidade dialógica e constitui uma das formas de intercambiação artística, pois legitima as contribuições e trocas oriundas de outras vozes e de outros enunciados para o texto literário em estudo.

Tal especificidade consiste no fato de a voz narradora ou das personagens trazerem, para a crônica, a voz de outros enunciados e enunciadores, para, assim, legitimá-la. Isso ocorre, inclusive, com uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como posição semântica de um signo. Essa materialização, na

²⁹ Para o existencialista Sartre, o homem fora jogado no mundo sob condição de “ente”, todavia poderá tornar-se “ser” à medida que buscar a própria essência. Já a essência, de acordo com FERNANDES (1986, p. 29), é a potencialidade de o ser existir.

crônica, ocorre mediante a atribuição dos devidos créditos aos narradores das várias obras aludidas que interfaceiam com discursos alheios, além das concepções filosóficas, principalmente de Sartre. Ocorre também materialização mediante as vozes poéticas anteriores às concretizadas na obra mostrada.

A partir disso, nessa especificidade dialógica, exige-se do leitor a experiência de leitura das obras sugeridas nos fios narrativos e suas possibilidades de sentido, sugerindo que a personagem, interlocutora daquela voz que enuncia, também reconheça, de forma direta, o objeto artístico apresentado na tessitura da obra estudada.

Assim, a segunda especificidade trata-se do dialogismo como forma composicional que consiste nos discursos duplamente orientados³⁰. A primeira demonstração será a partir da crônica “A dor do riso”. Nessa obra, por exemplo, o enunciador personagem traz, na íntegra, o poema “Acrobata da dor” de Cruz e Sousa:

-Caro Ângelo, o riso da dor, quando advém dos poderes constituídos, converte-se naquele riso advindo da crueldade que dilacera a alma, parecido com o riso do palhaço do soneto de Cruz e Sousa:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta clown, varado
pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-se bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d' aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço.

(FERNANDES, 2011, p. 25-26)

Dessa forma, o discurso alheio de forma demarcada consiste em uma das maneiras³¹ de inserir o discurso do outro no enunciado artístico. Nota-se que a voz do poema é

³⁰ Que levam em conta o discurso do outro.

³¹ Há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado, sendo que a primeira é citada abertamente e separada; já a segunda é internamente dialogizada e não se sabe exatamente qual é a voz do citante e do citado. (FIORIN, 2008, p. 33). Segundo Bakhtin (2010b, p. 213), os discursos duplamente orientados também necessitam de sistematização, haja vista que abarcam fenômenos heterogêneos como a estilização, a paródia e o diálogo.

mobilizada, pelo narrador, e torna-se bem demarcada a partir da clara indicação de que é do eu lírico simbolista da literatura brasileira. Essa voz que brada na poesia engendra a voz empostada da personagem, em uma dinâmica de engajamento entre as duas.

Ressalta-se, ainda, que nessa crônica, o narrador se recua e dá espaço para a manifestação do discurso simbolista o qual facilmente apresenta uma alegoria à sofrível condição do artista. A narrativa curta toma emprestada a mensagem de Cruz e Sousa e corrobora a segunda especificidade como técnica de composição. Culmina-se assim em um efeito de sentido, que é tornar notória a voz mobilizada como se fosse do narrador. Isso é possível a partir da demarcação do discurso do outro e do distanciamento proposital desse narrador.

Já quando o enunciador, na mesma crônica, faz uso da bivocalidade³², apresenta uma fusão das vozes mobilizadas a ponto de não conseguir separá-las. Como exemplo, verifica-se o instante em que o narrador afirma que a continuação da paródia à moda Schopenhauer seria excelente para a conclusão da conversa daquele dia, ou seja, mesmo sem apresentar nenhuma materialidade do texto desse filósofo, há presença das vozes fundidas quando se demonstra opinião sobre a imoralidade da sociedade aliada à representação “Representação!... Seu Ângelo, creio que a continuação da paródia a Schopenhauer fecha bem esta nossa conversa de hoje. O nosso reino da imoralidade não passa de uma grande mascarada.” (idem, p. 27).

A filosofia de Schopenhauer, nesse caso, é recuperada, no primeiro plano, a partir da ideia de que “[...] o mundo da representação é a objetividade como espelho da vontade” (1960, p. 196), isto é, para o homem, ao contrário dos animais, o mundo da representação é a abstração e o pensamento, resultados do livre-arbítrio.

Em seguida, alude-se à italiana comédia improvisada Dell’arte³³, atribuindo, à sociedade brasileira, características de Arlequim³⁴, como a insolência e malandragem:

³² Revestidas da opinião de outro. Todas as palavras são bivocais, pois em cada uma delas há vozes em discussão. (BAKHTIN, 2010b, p. 85).

³³ Também foi chamada de “Comédia All’improviso” e “Comédia a Soggetto”, a Comédia Dell’arte surgiu nos séculos XV e XVI, na Itália, país onde se mantinha viva a cultura do teatro popular da Antiguidade Clássica, veio se opor à Comédia Erudita. A Comédia Dell’arte se fundamentava em alguns parâmetros: o autor criava apenas um roteiro e as ações cênicas não vinham prontas, pois eram criação dos atores e ocorriam de improviso.

³⁴ Uma das personagens mais importantes da comédia Dell’Arte, Arlequim possuía habilidades acrobáticas, era um servo astuto e ignorante, mas também um pouco ingênuo. Além disso, era malandro e sempre envolvia outras pessoas em confusão.

Encontra-se aí toda a sociedade brasileira brincando de arlequim. Ninguém é o que representa: a maioria esmagadora dos cidadãos é simples máscara sob a qual se ocultam, geralmente, especuladores dos impostos extorquidos aos trabalhadores. (FERNANDES, 2011, p. 27)

Observa-se, no entanto, que a referência à personagem “arlequim” é feita pelo narrador, na crônica de JF, com letra minúscula. Isso corrobora que a propriedade da personagem italiana foi generalizada e estendida, pelo narrador, aos brasileiros a partir do efeito de sentido que lhes foi atribuído, o de malandro e preguiçoso. Mesmo sem essa propriedade, ressalta-se a importância do astuto arlequim na arte moderna brasileira³⁵, pois há claro dialogismo entre essa personagem e o povo brasileiro.

Além disso, nota-se, na mesma narrativa curta, que narrador-personagem estabelece diálogos com as comédias de Gozzi³⁶ ao se reportar ao congresso nacional – com letra minúscula: “-As coisas se passam no congresso nacional como nas comédias de Gozzi em que aparecem as mesmas pessoas, com idênticas intenções” (FERNANDES, 2011, p.25).

Observa-se, assim, claramente que a intercambiação artística, mediante a legitimação do discurso de outra arte de outra época, ocorre quando a personagem Ângelo Bello faz alusão ao roteiro básico das peças, o chamado *canovacci*, mas sem nomeá-lo. A personagem parafraseia o ato artístico e sugere que, devido aos acontecimentos da política, especificamente no congresso nacional, há um roteiro específico e que qualquer personagem-político que ali adentrar, seguirá o mesmo roteiro e, embora tenha liberdade de criação, não fugirá do esquema de extorsão previamente articulado e representado de forma recorrente.

Esse dialogismo, a partir da Comédia Dell’arte, não ocorre com uma cena da comédia italiana, por exemplo, mas com a sua essência que consiste no improviso. Além disso, por meio da bivocalidade, essa comédia é vista como uma arte que exige muitas habilidades distintas. Sobre isso, já se empresta, ao narrador, subsídios artísticos e estéticos refratados e voltados para característica dos políticos na era moderna, posto que esses políticos possuem talentos diversos para ludibriar o cidadão, conforme segue:

[...] personagens de uma legislatura também nada sabem do que se passou na precedente, onde, contudo, também eram atores: por isso, após toda a experiência das comédias anteriores, Pantaleão não se tornou nem mais destro nem mais

³⁵ Reporta-se à Pauliceia Desvairada ao observar que Mário de Andrade, denominando-se Arlequim, passa a viver múltiplas facetas enquanto desbrava São Paulo, vestindo-a com retalhos e cores diferenciadas.

³⁶ Carlo Gozzi escreveu *As três laranjas* - Comédia da Dell’arte em que há um roteiro básico chamado *canovacci* e a criação dos diálogos é feita pelos atores os quais são também produtores da peça.

generoso, nem Tartaglia mais honesto, nem Bighello mais corajoso, nem Colombina mais virtuosa; mas todos mais cínicos, mas corruptos, verdadeiramente mais desavergonhados! (FERNANDES, 2011, p. 25)

Tais manifestações corroboram a técnica de composição a partir da bivocalidade uma vez que se remete a um diálogo cínico e uma leveza comicamente reveladora ao trazer à tona as outras personagens da Comédia Dell'arte, sendo Pantaleão, Tartaglia, Bighello e Colombina para elucidá-las e desconstruí-las.

Assim, nessa segunda especificidade, o foco narrativo é detentor do poder de escolha entre o discurso alheio demarcado e o discurso bivocal, considerando a diferenciação semântica desejada pela voz locutora. Essa diferenciação pode ser, por exemplo, a proximidade e distanciamento da voz narradora, bem como o grau de objetividade e subjetividade, inferência e interferência a que o dialogismo se refere na intercambiação artística. Por isso, parafraseando Bakhtin (2010b, p. 213), devido ao fato de existirem, nas crônicas de JF, discursos duplamente orientados, a relação com outros enunciados se torna óbvia e indispensável.

Na sequência, mas ainda na via da inserção do discurso alheio, esta análise foca-se na crônica “O inferno são os outros”. Nessa obra, a personagem Sancho mobiliza o acontecimento filosófico de Sartre através da referência objetivada à peça *Entre quatro paredes*³⁷, também utiliza as possibilidades significativas inferidas da peça, que são o ódio gratuito ao outro como se esse outro fosse pedra e que estivesse sempre lhe empanando o poder de “ter” e a necessidade de “parecer”, constituindo-se assim seu inferno:

-Sabe que você tem razão, Acríbeo?! Quando assisti à peça de Sartre, **Entre Quatro Paredes**, não sei se porque ainda era muito jovem e cego à dança das palavras, achei que ele houvera exagerado: aquele tipo de relacionamento, pautado pelo desejo de aniquilar o outro, acreditava, não passava de ficção, fruto da imaginação de um

³⁷ Na peça, três personagens são colocadas em um inferno hipotético, onde são obrigadas a conviverem sem elementos que possam refletir a própria imagem, a não ser os olhos dos habitantes do confuso ambiente. Sendo assim, devido à incapacidade humana de compreender as próprias fraquezas, a importância de um indivíduo para o outro gera influências que podem se tornar um inferno. Entre as quatro paredes, Garcin, um jornalista pacifista, que pretendia ser herói, mesmo agoniado com a possibilidade de suas companheiras do inferno hipotético descobrirem sua fraqueza, mantinha um disfarce e procurava esconder o seu crime. Inês, funcionária dos correios, possuía atitudes hostis e era nutrida por um ódio gratuito e é a única entre as personagens que admite sua culpa. Ela admite estar no inferno e tenta tirar proveito da situação. Estelle, fútil e superficial, tenta esconder seu crime e quer convencer Inês e Garcin de que há um engano em mantê-la no inferno. A história segue com Inês tentando conquistar Estelle, que por sua vez procura se relacionar com Garcin. E todos são sabedores de que a consciência é liberdade condenada a existir.

filósofo pessimista que via em tudo má-fé, angústia e, às vezes, náusea. Por isso, exagerava, a fim de melhor tocar a sensibilidade do espectador, fazendo-o ver no outro o inferno. (FERNANDES, 2005, p. 66. Grifo do autor)

Nesse sentido, sem demarcar claramente, com trechos da peça sartreana, o narrador cita o nome da peça e infere ideias e posicionamentos defendidos na obra *Entre Quatro Paredes*, todavia apresenta sua avaliação ao julgar exagerada a relação de maldade na condição humana.

Assim, destaca-se abaixo um trecho da obra existencialista de Sartre a fim de ilustrar algumas possibilidades dialógicas com a peça:

INÊS – Bem sei. E você, é outra armadilha. Pensa que eles não previram todas as suas palavras? E que debaixo delas não há alçapões que nós mesmos não vemos? Tudo é armadilha. Mas que me importa? Eu também sou uma armadilha. Uma armadilha para ela. Quem sabe se eu é que vou pegá-la.

[...]

GARCIN – O bronze... (*Apalpa-o*) Pois bem! É agora. O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu havia de parar diante desta lareira, tocando com minhas mãos esse bronze, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem. (*Volta-se bruscamente*) Ah! Vocês são só duas? Pensei que fossem muitas, muitas mais. (*Ri*) Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os outros. (SARTRE, 1977, p. 17, 37)

Nesse caso, o elemento promovedor de bivocalidade consiste em trazer o discurso sartreano relativo ao inferno como sendo o outro e isso ocorre por meio da referência à peça a fim de que a voz narradora devolva esse discurso revestido, inevitavelmente, de algo novo, da compreensão e avaliação do locutor, conforme se pode notar neste diálogo entre as personagens Acríbeo e Sancho:

-Gostaria de continuar acreditando que tudo não passa de criação de uma mente fértil e que as desavenças entre as pessoas só ocorre em nível de ficção, como se a vida fosse uma longa novela gravada a cada dia pelos atores que conformam a humanidade. Mas, o que tenho visto, principalmente quando a vida se torna mais vida, é a concorrência profissional e demográfica se acirram, é a deslealdade, e, muitas vezes, até malasartes que visam à derrubada do outro, principalmente se se tratar de pessoas incompetentes que se julgam inteligências raras, capazes de sanar todos os males da humanidade. (FERNANDES, 2005, p. 66, 67)

No instante em que Sancho, a despeito da obra sartreana, mostra sua própria postura relativamente desconfortável sobre a humanidade, reporta-se aos indivíduos, de maneira geral, como atores de longas novelas e declara, sem demarcações e por isso de forma bivocal, que a

deslealdade inerente ao humano é associada a malasartes³⁸. Dessa forma, há uma visão metafóricamente pessimista em relação às pessoas, visto que lhe são conferidas impressões as quais ressaltam inevitavelmente apenas aspectos negativos.

O narrador, nessa obra, permite discussão literário-filosófica envolto dos limites humanos materializada pelas obras de Shakespeare:

Se houve uma época em que até os deuses padeciam de paixões humanas e eram derrotados pelo ódio dos mais poderosos, houve outra – que perdura até hoje –, em que era ele comandado pelos limites do humano, muito bem materializado por Shakespeare ao criar personagens que se comprazem em enlamear a estrada do outro, como se ela também não lhe oferecesse passagem para as estreitas veredas da existência, transformando a vida em inferno... (idem, 67).

Essa referência não apresenta nenhum trecho da obra do dramaturgo inglês, mas revela, por meio da bivocalidade, o pensamento da personagem fernandesiana sobre a obra de Shakespeare, aplicada ao pensamento sartreano que ainda hoje há pessoas que se alegram em promover a desgraça alheia.

Ainda sem demarcação, a personagem Acríbeo, revestida de seu próprio posicionamento, faz alusão à caixa de Pandora³⁹, conforme se pode destacar:

-Hoje você ainda crê que a inveja e os males que ela traz à humanidade são apenas obra do imaginário de quem procura as causas das dores do mundo, principalmente o nada que nos aflige e que, para superá-lo, é preciso destruir o outro, como se fosse ele a caixa de Pandora? (FERNANDES, 2005, p. 66)

Dessa forma, vê-se na caixa de Pandora (que pode ser representada pelo outro) seu inferno com alto poder de destruição.

³⁸ Personagem pitoresco da cultura portuguesa e da cultura brasileira. É figura tradicional que exemplifica o tipo burlão, invencível, astuto, cínico, enganador e sem escrúpulos.

³⁹ Caixa de Pandora é um mito grego contado pelo poeta grego Hesíodo, que viveu no século VIII a.C. De acordo com a obra, o titã Prometeu presenteou os homens com o fogo para que dominassem a natureza. Zeus, o chefe dos deuses do Olimpo, que havia proibido a entrega desse dom à humanidade, arquitetou sua vingança criando Pandora, a primeira mulher. Antes de enviá-la a Terra, entregou-lhe uma caixa, recomendando que ela jamais fosse aberta, pois dentro dela, os deuses haviam colocado um arsenal de desgraças para o homem, como a guerra e todas as doenças do corpo e da mente. Havia também um único dom, o da esperança. Vencida pela curiosidade, Pandora acabou abrindo a caixa, liberando todos os males no mundo, mas a fechou antes que a esperança pudesse sair. Com essa metáfora, os gregos criaram uma maneira de representar elementos concernentes à natureza feminina, como a beleza, a sensualidade e o poder de dissimulação e de destruição.

Também como parte da intercambiação artística, aqui destacada, Acríbeo, no final da crônica em estudo, postula sua descrença e falta de esperança na humanidade e recorre, dessa vez de forma demarcada, ao romancista brasileiro Machado de Assis:

-Sinceramente, poderíamos repetir com Machado de Assis, outro que não acreditava na humanidade, aquele trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas: Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. (FERNANDES, 2005, p. 68, grifos do autor)

Através desse diálogo, empresta-se à crônica de JF, especificamente através da fala da personagem que se mostra conhecedora da obra machadiana, o pessimismo em relação ao mundo e aos humanos.

Em seguida, elucida-se, com intuito de revelar os discursos alheios inseridos, a crônica “Arguirocentrismo”. Nela, o narrador traz, para o objeto artístico, outros enunciados e outras vozes enunciativas como no momento em que se faz a retomada histórica e filosófica dos centrismos. Segundo a voz narradora, o centrismo corresponde à relação do homem e o mundo em que se vive, bem como o grau de importância de elementos motivadores dos indivíduos (como Deus, homem, dinheiro, natureza) em determinadas épocas. Assim, há a retomada ao antropocentrismo (homem no centro), teocentrismo (Deus no centro):

O homem renascentista, achando-se dono da terra, talvez influenciado pelas descobertas da ciência e de novas terras, colocou-se no centro do universo: antropocentrismo. Entretanto, essa alegria durou pouco, pois logo vieram a desilusão e a angústia maneiristas. Mesmo assim, chegou até falar tête-a-tête com o Criador, no barroco, como se o houvesse desentronizado. Mas, ainda no renascimento, podemos dizer que houve também o reinado da natureza, uma espécie de panteocentrismo ou de fiseocentrismo. É verdade que não era aquela natureza que veremos no romantismo, mas uma forma bastante hedonista de se colocar no mundo. Já o romântico, a despeito de agigantar a natureza, colocara a si mesmo no centro das coisas: egocentrismo. O interessante é que, sempre que o homem se coloca no centro, é ele dominado por uma angústia incontrolável, seja de cunho psicológico, seja de cunho cósmico ou metafísico. (FERNANDES, 2005, p. 88, 89).

Todavia opta, nesse caso, por não fazer alusão direta à voz mobilizada, utilizando a atitude de a voz servir a dois locutores e a duas intenções, a de informar e a de opinar, como instrumento para trazer o discurso alheio sem as devidas marcações, isto é, discursos duplamente orientados os quais se fundem, tornando-se impossível separá-los. Isso também pode ser comprovado em:

O moiracentrismo⁴⁰ perdurou até o advento da Idade Média, conhecida pelo seu forte teocentrismo, em que o homem era considerado inteiramente dependente de Deus. Isso pode ser percebido nas artes medievais, mormente a pintura, conhecida por figuras esqueléticas e inteiramente vestidas. Os cristos medievais dificilmente carregariam a cruz por muitos metros, tamanha era a sua debilidade física. (Idem, p. 88)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se explica sobre a duração do moiracentrismo até a Idade Média com a chegada do teocentrismo, a voz narradora ironiza, inclusive, os cristos medievais, ao julgá-los frágeis fisicamente. Isso corrobora a bivocalidade aludida anteriormente, neste subcapítulo.

A próxima crônica a ser destacada é “O silêncio”. Nessa obra, a personagem Geraldino Carro mobiliza, em seu discurso, de forma demarcada, a voz teórica de Suzanne Langer. Para isso, nota-se evidentemente que o projeto estético da obra recebe configurações que a difere do usual, posto que não se trata da teoria aludindo-se à arte, mas evidencia-se a arte fazendo referência à teoria. Assim, ao externar suas inquietações com o fato de o homem não mais dialogar com a natureza e não cultuar o silêncio a fim de ouvir o som dos curiós, sabiás, periquitos, por exemplo, Geraldino retoma à filósofa, e usurpa a sua voz, conforme segue:

-Acredito que a autora de **Filosofia em nova chave**, Susane Langer, nos ajuda a responder esta síndrome de ruídos por que a humanidade se tornou vítima, quando afirma que *À medida que o quadro físico do mundo cresceu e a tecnologia avançou, aquelas disciplinas que repousavam (...) sobre princípios racionais, e não empíricos, viram-se ameaçadas de completa extinção, e em breve lhes foi negado até o honrado nome da ciência. A lógica e a metafísica, a estética e a ética pareciam ter visto chegar o seu derradeiro dia.* (FERNANDES, 2011, p. 90, Grifos do autor)

Para a personagem citada acima, a crise da metafísica, predita pela filósofa, está relacionada às evoluções tecnológicas, às mudanças no dinamismo social e às relações interpessoais. Isso justifica a inquietação e por isso a necessidade de o homem cultuar o ruído em detrimento do silêncio, o qual alude também o Deus criador.

Dessa forma, o narrador e as personagens apresentam posicionamentos convergentes em relação ao silêncio, conforme declarado pelo narrador: “No silêncio Deus dialoga consigo mesmo, e os homens, com Deus e consigo mesmos.” (FERNANDES, 2011, p. 89). Sontônio Bello também discorre, afirmando que “Esta revelação só acontece no silêncio, momento em que se dialoga com Deus e se sente o outro que é o si mesmo, mas na dimensão do metafísico,

⁴⁰ O destino no centro.

do teosófico.” (idem). Assim, conforme já explicitado anteriormente, a personagem recorre à autoridade teórica e filosófica de Langer, citando-a: “A crise da metafísica implicou a crise da teologia, e os homens se esqueceram de Deus, ou transformaram-no em objeto e matéria de lucros.” (LANGER, 1971, *apud* FERNANDES, 2011, p. 90. Grifos do autor). Essa finalização ocorre mediante referência direta que a personagem faz do ponto de vista de Susane Langer (1971).

Além disso, há a sentença de que enquanto não se voltar ao silêncio, não se encontrará a verdade, que é Cristo. Estabelece-se, assim, também novo dialogismo com o texto bíblico, pois apresenta o Cristo como a essência humana, a verdade, todavia esse novo diálogo é interno, através da bivocalidade.

A última crônica selecionada a fim de exemplificar o discurso alheio na obra de JF é “Insônia”. Essa narrativa curta se insere na segunda especificidade porque suas relações dialógicas incorporam a intercambiação artística presente na obra do cronista aqui estudado, quando revisita outras obras, recuperando-as. Todavia, para a retomada e recuperação, ocorre a desconstrução do sentido original, engendrando, através de técnica de composição, possibilidades significativas que gravitam em torno dos jogos discursivos provenientes desse intercâmbio.

Assim, antes de mostrar como a personagem de JF se alude a *A Peste*⁴¹, objetiva-se, mostrar um pequeno trecho da obra de Camus⁴²:

Na manhã do dia 16 de abril, o Dr. Bernard Rieux saiu do consultório e tropeçou num rato morto, no meio do patamar. No momento, afastou o bicho sem prestar atenção e desceu a escada. Ao chegar à rua, porém, veio-lhe a ideia de que esse rato não estava no lugar devido e voltou para avisar o porteiro. Diante da reação do velho Michel sentiu melhor o que sua descoberta tinha de insólito. A presença desse rato morto parecera-lhe apenas estranha, enquanto para o porteiro constituía um escândalo. A posição deste último era aliás categórica: não havia ratos na casa. Por mais que o médico lhe garantisse que havia um no patamar do primeiro andar,

⁴¹ Romance de Albert Camus destaca a mudança na vida da cidade de Oran. Nessa cidade, as pessoas vivem trabalhando para gerar riquezas, todavia ela é atingida por uma terrível peste, transmitida por ratos que aparecem e fazem da cidade um caos com uma doença, até então desconhecida. Essa peste dizima sua população. É inegável a dimensão política deste livro, um dos mais lidos do pós-guerra, uma vez que a cidade assolada pela epidemia lembra a ocupação nazista na França durante a Segunda Guerra Mundial. Narrado do ponto de vista de um médico envolvido nos esforços para conter a doença, o texto de Albert Camus ressalta a solidariedade, a solidão, a morte e outros temas fundamentais para a compreensão dos dilemas do homem moderno.

⁴² Escritor e filósofo francês, nascido na cidade de Mondovi, na Argélia, onde, na época, era colônia da França, no dia 7 de novembro de 1913. Três elementos fundamentais de sua terra natal marcariam definitivamente sua obra: a guerra, a fome e a pobreza, além da inclemência solar.

provavelmente morto, a convicção de Michel permanecia firme. Não havia ratos na casa, e era necessário que tivessem trazido este de fora. Em resumo, tratava-se *de* uma brincadeira.

Nessa mesma noite, Bernard Rieux, de pé no corredor do prédio, procurava as chaves antes de subir para sua casa, quando viu surgir, do fundo obscuro do corredor, um rato enorme, de passo incerto e pêlo molhado. O animal parou, pareceu procurar o equilíbrio, correu em direção ao médico, parou de novo, deu uma cambalhota com um pequeno guincho e parou, por fim, lançando sangue pela boca entreaberta. O médico contemplou-o por um momento e subiu.

[...]

Mas no dia seguinte, 18 de abril, pela manhã, o médico, ao voltar com a mãe da estação, encontrou Michel com uma expressão ainda mais abatida: do porão ao sótão, uma dezena de ratos jazia nas escadas. Os caixotes do lixo das casas vizinhas estavam cheios deles. A mãe do médico tomou conhecimento da notícia sem se admirar. [...] (CAMUS, 1973, p. 11)

Os ratos, na obra de Camus, aparecem e espalham doença a ponto de dizimar a sociedade. E com essa mesma preocupação, as personagens da crônica “Insônia” referem-se aos ratos, todavia, no caso da narrativa curta, os ratos são alusões metafóricas às instituições financeiras as quais se proliferam, enriquecem e causam transtornos financeiros ao cidadão comum, conforme se destaca a seguir:

-Mas, pior que tudo isso, é ele ser símbolo de mortais doenças. Na **Peste**, de Camus, por exemplo, eles são encontrados por toda parte, esparramando terror à população. Aliás, Camus deve ter se inspirado na mitologia, uma vez que Apolo, quando é invocado com o nome de Esminteu, liga-se diretamente às pestes e às crises por que tem passado a humanidade. (FERNANDES, 2005, p. 100, grifo do autor)

Nesse trecho, a personagem retoma a obra do francês e extrai dela o elemento causador de intercâmbio: o rato. Além disso, somam-se ao asqueroso animal outras possibilidades significativas, internamente dialogizadas, a desconstrução da figura de Apolo, ora ligado às pestes, ora ligado à proteção contra essas mesmas pestes, conforme se pode ver:

-Engraçado, por outro lado, esse mesmo Apolo, enquanto deus das colheitas, se protege contra os ratos, a fim de que eles não devorem o que se colhe.

-Ainda mais que à época dos deuses, ainda não havia modernos meios de proceder às colheitas, e se era obrigado a amontoar o milho e o trigo nas roças, para serem levados, aos poucos, para os paióis e as tuias. Quando iam passando as espigas para balaios, eles saíam correndo de seu novo habitat. (Idem)

Nessa clara referência à obra de Camus e à mitologia, não há discursos claramente demarcados. Ao invés disso, as personagens dialogam sobre o pestilento rato, fazem recuperações simbólicas, amparadas em outras artes e em outros discursos, todavia, o faz ao misturá-lo com o próprio discurso, evocando a bivocalidade.

Assim, a bivocalidade, por meio do dialogismo internalizado e a demarcação do discurso de outro constituem a segunda especificidade dialógica, bem como compõem estratégias composicionais. A partir da intencionalidade no que tange ao efeito de sentido, necessário se faz mostrar que, aliadas à consciência de que toda palavra é dialógica, há nítida intercambiação artística entre os fatos, obras literárias e filosóficas nas crônicas fernandesianas.

Essa intercambiação redundando no dialogismo como força motriz para a ação e reação das personagens, conforme será demonstrado na próxima especificidade dialógica.

1.2.3 O princípio geral do agir

Nesta especificidade, as personagens serão destacadas a fim de se realçar os seguintes elementos: o princípio geral do agir como técnica de composição da obra; apresentação das personagens; e a linguagem como mecanismo revelador do ser da personagem. Para tanto, as crônicas contempladas nas especificidades 1 e 2 serão retomadas.

O princípio geral do agir consiste na terceira especificidade do dialogismo. O indivíduo/personagem passa a existir⁴³ em relação ao outro. Isso remete à ideia de que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo, fictício ou não, bem como seu princípio de ação. (FIORIN, 2008, p. 55). Assim, elucida-se o sujeito, nas crônicas em estudo, como produto da intercambiação artística e como elemento que se constitui dialogicamente, por pertencer ao constante vir-a-ser⁴⁴.

No primeiro instante, exemplifica-se esse princípio a partir da recuperação da crônica “Insônia”. Nessa obra, por exemplo, não há presença explícita do narrador. Toda a sua composição narrativa é linear, ou seja, as discussões das personagens obedecem a uma cronologia e estão dispostas mediante nítida intercalação de elementos enunciativos. Observam-se, ao longo da crônica, que as personagens revelam-se a si mesmas, pois admitem a presença do outro para exprimir pensamentos concernentes ao rato. Elas precisam da presença do outro, assim:

⁴³ O termo “existir”, neste estudo, terá várias denotações e, dentre elas, significa que o indivíduo desempenha, de maneira plena, as potencialidades do ser. (FERNANDES, 1986, p. 107).

⁴⁴ Refere-se à constante mudança por que passa o ser humano.

-E os juros exorbitantes são sempre cobrados à noite.
 -É realmente uma peste!
 -Tome cuidado que você, de tanto usar essa instituição, poderá se contaminar e pegar leptospirose. Se ocorrer, será duplamente vítima da peste, porque terá de fazer empréstimo para se tratar. (FERNANDES, 2005, p. 102)

Nesses diálogos das personagens, não há interferência do narrador, seja para explicar algo, seja para elucidar marcas de progressão temporal da narrativa. Dessa forma, as personagens, Acríbeo e Epistêmeo, não são apresentadas por uma terceira pessoa demarcada, mas são constituídas por seus próprios enunciados e suas interações que configuram o discurso artístico da crônica.

Nesse sentido, a intercalação de enunciados das personagens continua:

[Sobre o rato]-Eu, também! Por ser um animal esfomeado, dá-me a impressão de alguém que quer devorar tudo que se encontra à minha volta!
 -Realmente, seus simbolismos, à exceção, talvez, da fecundidade, tendem sempre para aspectos negativos. O lado insaciável que o leva a roer tudo que encontra pela frente transforma-o em um ser temível; por vezes, até infernal.
 -Realmente! Essa relação com os infernos advém da crença de que os infernos ficavam nas profundas da terra, resultando o seu caráter ctônico que o associa à peçonhenta serpente. (FERNANDES, 2005, p. 99).

Elucidam-se, a partir desses enunciados intercalados, características dessas personagens, ou seja, suas descrenças e suas afeições, bem como suas opiniões sobre outros discursos. Erigem-se também as relações estabelecidas entre as personagens, como a cumplicidade e convergência de ideias; infere-se à consciência que a personagem possui sobre a obra dantesca ao evocar a caracterização do inferno e sua provável localização, bem como a serpente⁴⁵ como agente associado à negatividade, ao pecado, ao temível e lamacento inferno⁴⁶ de Dante.

Em face das considerações feitas, no início da intercalação de enunciados, Acríbeo atribuiu sua péssima aparência a uma noite mal dormida devido à presença de um rato no sótão:

-[...] Passei toda a noite sem dormir. Havia um rato no sótão! Roía algum objeto estrepitoso. Bati várias vezes no forro; mas de nada adiantou. O bicho fez ouvido mouco. Não sei se porque estava esfomeado, ou se porque seus dentes sencontravam

⁴⁵ Relaciona-se à serpente, neste caso, como a capacidade de sobrevivência em lugares distintos (água, deserto, árvore...), bem como forças da tentação e da destruição (CIRLOT, 2005).

⁴⁶ A despeito do Inferno de Sartre, que é o outro, para Dante, o Inferno é caracterizado a partir de imagens alegóricas que remetem às profundezas, ao escuro, ao nebuloso, a lugar onde há quem clama, e de dor se amesquinha; lugar onde há prantos e gritos. Ver inferno de Dante (ALIGHIERI, 2010)

pontiagudos. Parece um castigo: quanto mais desgosto de uma coisa[...] para que ela me persiga. Detesto ratos! (FERNANDES, 2005, p. 99)

Esses signos “aparência”, “rato”, “sótão” contribuem para a criação e evidência dos elementos narrativos, como descrição de personagens, enredo, espaço, mas irrompem dos próprios enunciados das personagens, sem objetivação feita pelo narrador.

Nota-se que os dois amigos travam um diálogo convergente sobre a figura abominável do rato, inclusive se remetem às possíveis simbologias concernentes ao impertinente animal no cenário econômico do país e destaca ainda a significação do rato na mitologia. E nesses eventos e ponderações, as personagens são construídas, conforme se destaca:

-Acríbeo, ouvi dizer, certa feita, que o rato também tem relação com dinheiro e riqueza, será verdade?
 -Deve ser! Há até uma instituição financeira que o adotou como símbolo! Talvez porque esse animal, por seu caráter prolífico, represente a multiplicação infinita dos lucros dessa e todas as instituições que trabalham com dinheiro.
 -Sabe que você tem razão... (FERNANDES, 2005, p. 100, 101)

Tudo que se sabe sobre essas personagens foi determinado pela sua existência na relação com o outro. E o sentido desses enunciados só é possível mediante esse contato entre elas, isto é, contato motivado pela aparição figurativa do rato.

Vale ressaltar ainda que a compreensão do mundo criado artisticamente, nessa especificidade, é constituída nas relações vivenciadas pelas personagens, pois o sujeito artístico se situa historicamente, tanto na perspectiva das relações internas das personagens, como na relação narrador e leitor. Assim:

-São verdadeiros ratos. Creio que essa instituição que veicula esse animal como símbolo, fez uma ótima opção; mas me dá até gastura, quando abro o site dela e vejo aquele ratinho, muito bem vestido, em todos os cantos, roendo as minhas parcas economias, ganhas com suor e sangue! A riqueza é só para esses ratos, que roem até a má administração do país e, quando as fontes de alimento estão exauridas, batem em retirada ou recomendam ao seu grupo e assemelhados que não invistam, porque se corre risco de ficarem com os dentes pontudos. (FERNANDES, 2005, p. 101)

Verifica-se, dessa forma, a linguagem metafórica usada pelas personagens, a fim de se caracterizar o rato como instituição financeira, bem como a recuperação de dados históricos⁴⁷ aos qual o vocábulo “site” se remete a fim de se referir à era moderna.

⁴⁷ Segundo Bakhtin, toda palavra evoca uma época, uma geração, uma idade, uma tendência ou contexto (2010c, p. 100).

Segundo Bakhtin, “Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se ‘o homem no homem’ para outros ou para si mesmo” (2010b, p. 292). Dessa forma, as personagens nada são antes da manifestação da sua presença na obra artística, por meio da linguagem. Acríbeo e Epistêmio não existem fora da obra como seres concretos, todavia, artisticamente, elas são instauradas e trazem consigo várias estruturas sejam de ordem linguística, moral, axiológica, bem como o seu papel em um lugar social.

Essa estrutura de ordem linguística, por exemplo, pode ser corroborada, haja vista que a personagem se manifesta através da fala “Creio que essa instituição que veicula esse animal como símbolo...”; já as estruturas moral e axiológica estão associadas aos valores impressos nos enunciados dessas personagens, como o fato de a personagem declarar suas regras de boa convivência social ao abominar os “ratos” metafóricos. Por fim, o papel da personagem em um lugar social também confirma a estrutura que engendra a existência da personagem, ou seja, o fato de a personagem se posicionar contra as instituições financeiras por considerá-las um mal para a sociedade já marca seu papel social: alguém inserido em uma sociedade cheia de rachaduras, mas que entende que seu papel se não é defender essa sociedade é, no mínimo, esclarecê-la. Soma-se a isso a provável essencialização⁴⁸ em potencial dessas personagens, visto que abandonam sua condição niilizada⁴⁹ ao questionar os acontecimentos e se revelam como ser em si e ser no outro.

A próxima narrativa a ser retomada, com a finalidade de destacar a linguagem como mecanismo revelador do ser da personagem é “A dor do riso”. Nessa crônica, o narrador também não caracteriza o período histórico-social em que vivem as personagens, mas aponta que elas são oriundas de uma época em que há acesso às tecnologias como telefone e correio eletrônico “Foi o que deduzi da leitura do e-mail que Ângelo Bello me fez parodiar, em parte Schopenhauer, levando-me a ligar-lhe para melhor conversarmos.” (FERNANDES, 2011, p. 25). Assim, essas personagens estão inseridas em um determinado período histórico-social e os registros de seu contexto são materializadas em seus enunciados.

O princípio do agir⁵⁰ é, na obra de JF, o princípio causador da existência das personagens. É esse aspecto que entra em ação, ao se sair do nada e irromper como evento narrativo a partir de um elemento fomentador de discussão. E, nesse caso específico, o contato

⁴⁸ Alusão à busca da essência.

⁴⁹ Para Sartre, o niilismo está associado ao nada, isto é, ao fato de não buscar a essência e continuar apenas a existir, sem Ser.

⁵⁰ A ação do sujeito ocorre mediante o contato com o outro.

por e-mail constituiu o motivo para o argumento artístico, pois todo aparato discursivo surge na relação com o outro, como se pode notar neste enunciado:

-As coisas passam-se no congresso nacional como nas comédias de Gozzi em que aparecem sempre as mesmas pessoas, com idênticas intenções e idêntico destino; o assunto e os fatos diferem sem dúvida em cada intriga, mas o espírito dos acontecimentos é o mesmo, as personagens de uma legislatura também nada sabem do que se passou na precedente, onde, contudo, também eram atores (FERNANDES, 2011, p. 25).

Essas personagens agem, expondo seu ponto de vista a respeito do equivocado e conturbado congresso, constituindo também sua identidade irônica a partir das suas manifestações sobre comédias de Gozzi e o cronotopo⁵¹ dessa arte. Nesse tempo-espaço sempre aparecem as mesmas pessoas, com as mesmas intenções relacionadas aos acontecimentos políticos no congresso nacional - com letra minúscula.

Nessa crônica, então, o narrador e Ângelo Bello demonstram suas insatisfações e estupefações em relação ao mundo que os cerca. Eles possuem convergentes pensamentos sobre comédia, tragédia, riso e política e os expõem, em evidente prática de seu processo de busca da essência, pois segundo Sartre (1969, p. 13) “A existência é o pensamento”. Nesse ínterim, as personagens existem no contato com a outra, pois é nessa oportunidade que elas pensam.

Trata-se, diante disso, de uma personagem que passa a *ser* para a outra personagem à medida que se posiciona diante da política, da incultura do país e, obviamente, manifestando repúdio aos descasos governamentais:

Um afivela a máscara na justiça e no direito para melhor ferir o semelhante; outro escolhe o mesmo fim, escolhe a máscara do bem público; um terceiro, a da demagogia, e até um quarto, a máscara da religião e da fé que multiplica o Cristo em dízimos, subtraídos à simplicidade e à ignorância. Todos interessados na manutenção do *status quo*, através de atos marcados pela desfaçatez e pela corrupção de toda ordem. Todos fichas sujas! Ri! Eleitor, tristíssimo palhaço! Depois vem uma pizza. Com sabor que se não deseja, goela abaixo! Inclusive o da dor do rio! (FERNANDES, 2011, p. 26. Grifo do autor.)

E, por não ser assujeitado, o sujeito da crônica de JF “[...] não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros, mas também para si mesmo.” (BAKHTIN, 2010b, p. 293). Dessa forma, as

⁵¹ Segundo Bakhtin, trata-se da indissolubilidade do tempo e espaço. Na literatura, o cronotopo (a ser estudado no capítulo 3) é uma categoria conteudística-formal em que o princípio condutor é o tempo.

personagens se constituem em um processo de caracterização abstrata que só é materializada na relação com o outro, conforme se pode perceber nessa terceira especificidade. Isso pode ser exemplificado também nos seguintes questionamentos: Quem é Sancho? Quem é Acríbeo? Essas personagens existem porque foram constituídas na relação umas com as outras e suas atitudes responsivas de embate, consonância ou mesmo imparcialidade revelam o posicionamento e identidade das personagens.

E se ser significa comunicar-se pelo diálogo (BAKHTIN, 2010b), nota-se, então, que as crônicas de JF, ao contrário de outras obras artísticas dessa natureza na contemporaneidade, não se discutem fatos ou acontecimentos cotidianos, tampouco elucidam elementos os quais poderiam colocar esse gênero do discurso em posição de efêmero, discutem-se diálogos a respeito de acontecimentos, isto é, as personagens são construídas a partir de seus enunciados. Nessa via, corrobora-se que as opiniões e suas relações axiológicas as quais transcendem os eventos são responsáveis por eternizar o objeto artístico.

Nesse construto, retoma-se à crônica “Insônia”, com objetivo de observar o ser das personagens a partir dos diálogos travados na narrativa. Assim, a respeito de Acríbeo que está com péssima aparência depois de uma noite mal dormida devido à presença de um rato em casa, verifica-se:

-É verdade! Devo estar com os olhos vermelhos. Passei toda a noite sem dormir. Havia um rato no sótão! Roía algum objeto estrepitoso. Bati várias vezes no forro, mas de nada adiantou. O bicho fez ouvido mouco. Não sei se porque estava esfomeado, ou se porque seus dentes se encontravam pontiagudos. Parece um castigo: quanto mais desgosto de uma coisa para que ela me persiga. Detesto ratos!
 -Eu também! Por ser um animal esfomeado, dá-me a impressão de alguém que quer devorar tudo que se encontra à minha volta!
 -Realmente, seus simbolismos, à exceção, talvez, da fecundidade, tendem sempre para aspectos negativos. O lado insaciável que o leva a roer tudo que encontra pela frente, transforma-o em um ser temível; por vezes, até infernal. (FERNANDES, 2005, p. 99)

Nesse sentido, o rato e a possível noite mal dormida não são o foco central da discussão, pois as personagens passam a discutir as simbologias do animal roedor e rapidamente o associa às instituições financeiras, como bancos. Sobre isso, as personagens de desvelam, já que se mostram seus pensamentos:

-Deve ser! Há até alguma instituição financeira que o adotou como símbolo! Talvez porque esse animal, por seu caráter prolífico, represente a multiplicação infinita dos lucros dessa e de todas as instituições que trabalham com dinheiro. [...]
 -[...]A riqueza é só para esses ratos, que roem até a má administração do país e, quando as fontes de alimento estão exauridas, batem em retirada ou recomendam ao

seu grupo e assemelhados que não invistam, porque se corre risco de ficarem com os dentes pontudos.(FERNANDES, 2005, p. 101)

Assim, nessa obra, as personagens Acríbeo e Epistêmeo não foram descritas de forma objetivada, mas, através de ampla leitura da obra, foi suscitada a aversão que as personagens possuem em relação às instituições financeiras, devido ao hábito camuflado de explorar financeiramente seus clientes. Ressalta-se também a ironia percebida pelas personagens, ao notar que alguns bancos utilizam como símbolo um animal roedor, destruidor e impertinente, “Certamente, o rato simboliza riqueza para eles;”(FERNANDES, 2005, p.101).

Vale ressaltar ainda, nesta especificidade, que as personagens fernandesianas são inacabadas⁵². Isso porque o narrador não as explica ou o faz de forma extremamente sutil. Essas personagens são constituídas, aos poucos, durante a narrativa e não se supõe como elas reagiriam em outras situações que não foram vivenciadas na crônica.

Mediante interesse em se comprovar isso, retorna-se à narrativa “O inferno são os outros”, pois, nessa obra, o narrador-personagem afirma que encontrou Sancho, assim que saiu à rua, e revela sua própria percepção sobre o amigo:

Mal saí à rua, encontrei Sancho com uma triste expressão de desapontamento. Indagado sobre que bicho o mordera, respondeu-me como que mordendo as palavras para que elas melhor materializassem o seu desgosto:
-Se há uma coisa que não aceito no ser humano é ingratidão! (FERNANDES, 2005, p. 65)

Na sequência dessa narrativa curta, aos poucos, essas personagens passam a existir, pois se relacionam umas com as outras, revelando-se. Sobre isso, recorre-se a Fernandes (1986, p. 30), “Literariamente, é significativa essa situação, porque, como se verá, a personagem fala para viver ou nada fala, porque já é niilizada”. Não se sabe sobre elas em outro contexto da ficção. E, retomando a filosofia sartreana (1997), essas personagens, ocupando o lugar de um ser, são o Nada⁵³. Elas não retomam a acontecimentos anteriores e não projetam eventos futuros, elas são o fenômeno⁵⁴. E por não haver narrador explícito que

⁵² Não são personagens criadas e prontas. Elas vão se constituindo juntamente com o desenvolvimento narrativo, através de seus dos enunciados, e podem, inclusive, aprender algo, concordar ou não com os acontecimentos discursivos aos quais normalmente são expostas.

⁵³ Para Sartre, o Nada não é. Só se pode falar sobre ele, devido ao fato de o Nada possuir aparência de ser.

⁵⁴ Segundo Sartre (1997, p. 16), o fenômeno é. Assim, pode ser estudado e descrito como é, pois é indicativo de si mesmo.

as apresente, percebe-se que as personagens podem explicitar seus posicionamentos, amparados por conhecimento teológico ou filosófico entre outros, como se pode ver:

-Discussão interessante – disse! Sobre ela, parece-me, duas posições podem ser tomadas: a primeira – o mandamento do amor – nos vem do Cristo, quando disse: Ama ao próximo como a ti mesmo. Se os homens não fossem tão egoístas e não se pensassem eternos, viveriam o amor, porque apenas se passa pelo tempo, por mais que se procure agarrar-se à vida durante poucos anos que se sucedem. (...) A segunda, ao contrário, é cultuada por uma maioria – pobres e ricos – que se imagina dona do mundo e transforma a vida em um inferno, à medida que sua existência é pautada por um ódio gratuito ao outro, como se ele fosse uma pedra que estivesse sempre lhe empanando o poder de ter e a necessidade de parecer. (FERNANDES, 2005, p. 66)

Nesse sentido, durante essa narrativa curta, verifica-se que as personagens trazem algumas de suas crenças, seus conhecimentos e experiências para dialogar entre si, mas o narrador não interfere com intuito de anunciar a visão da personagem, tampouco o engessa, sentenciando como ela reage nesta ou naquela situação. A partir disso, revela-se a condição inacabada das personagens fernandesianas. E por elas, apreendem-se conceitos já concebidos pela filosofia e pela literatura.

A outra obra a ser retomada com objetivo de exemplificar a personagem revelada pela sua própria linguagem trata-se da crônica “A dor do riso”. Nela, diferentemente da anterior, há presença de um narrador, que é também personagem. Nesse viés, ele apresenta, na abordagem da narrativa curta, uma visão geral sobre o riso:

O riso constitui uma forma de o homem se harmonizar com o próprio espírito e com o mundo. Notadamente, uma gargalhada, em que a alma se escancara, e o indivíduo se expande além dos seus limites e contagia o ser do outro. É o riso vermelho de sangue aquecido pelo contentamento incontido. Mas, quando se tem que rir amarelo, ao assistir à explicação do inexplicável feita por algum ator da república lixando-se para a opinião pública, o riso se conforma em desânimo, ao desespero, à dor. (FERNANDES, 2011, p. 25)

Dessa forma, as convicções da voz narradora a respeito do riso já começam erigir e, à medida que ocorre o desenvolvimento da crônica, surge Ângelo Bello, a personagem interlocutora.

O narrador, embora presente uma prévia sobre seu próprio posicionamento e o da personagem interlocutora a respeito do riso, não o sentencia. Desse modo, Ângelo Bello, mediante a exposição do poema de Cruz e Sousa, expõe com liberdade seu pensamento:

-Eu, tu, nós, todos somos este palhaço, quando o ator representa a presidência da tragédia intitulada comissão ética nos diz que não existe ato secreto, que as representações não se sustentam. Pior ainda, quando os comediantes elegem um colega sem escrúpulo algum para comissão encarregada de julgá-los e, depois, declara esse parceiro inteiramente inocentes das óbvias acusações que lhe foram feitas. (FERNANDES, 2011, p.26)

As personagens se reportam, dessa forma, a algum evento político que os desagrada, ao expor sua visão. E, com essas defesas, constituem sua identidade e o seu princípio de ação através de manifestação da linguagem.

Assim, esta terceira especificidade das relações dialógicas na crônica de JF são oriundas do dialogismo como intercambiação artística, por isso, trata-se do princípio constituinte do indivíduo fictício. Só se conhecem os desejos e convicções das personagens, bem como suas angústias, quando elas os expõem diante das outras, através de seus discursos, pois neles estão inseridos elementos artísticos e pensamentos filosóficos, pressupondo a presença de um interlocutor.

1.3 O Dialogismo Como Fio Condutor da Crônica Fernandesiana

Depois de pontuar as características⁵⁵ especiais de como são as relações dialógicas das obras aqui estudadas, outra singularidade destacada nas crônicas fernandesianas está no dialogismo como fio condutor da narrativa, pois a partir dessas cunhagens, as personagens passam a existir artisticamente no intercâmbio, ou seja, nas trocas de elementos a serem interpretados entre os dialogismos inseridos nas próprias falas e na escolha do nome das personagens.

Na crônica “Silêncio”, por exemplo, a voz narradora alude-se à criação e o princípio de tudo, recorrendo à Bíblia “No princípio era o verbo;”, a partir desse instante, para desvendar um jogo crítico, todavia envolto de literariedade, em torno de como os indivíduos lidam com o silêncio nos dias atuais, continua:

[...] mas ele era o silêncio que pairava sobre a imensidão do caos. Somente quando ele se transformou em sopro, o caos começou a converter-se em cosmos, porque, à

⁵⁵ Alusão às especificidades evidenciadas nas subpartes anteriores.

pronúncia do verbo pelo Verbo, as coisas começaram a se fazer. No silêncio Deus dialoga consigo mesmo, e os homens, com Deus e consigo mesmos. (FERNANDES, 2011. p. 89)

Do vocábulo “verbo” (minúsculo), pode se considerar a palavra associada ao som de sua pronúncia, já “Verbo” (maiúsculo) se remete ao Deus criador. Assim torna-se indubitável que antes de o homem existir, o verbo era silencioso, todavia mediante ao imperativo de que haja luz, vida, homem, irrompe também a quebra do silêncio que pairava sobre a imensidão. Na crônica, a personagem Sontônio Bello é materializada artisticamente mediante as considerações acima ponderadas, pois é “homem que tem medo de pronunciar as palavras, pois as considera essência do sagrado, vive e pratica o silêncio, como se estivesse sempre em estado de espírito e, não, de matéria humana.” (FERNANDES, 2011, p. 89). Assim, os diálogos estabelecidos com textos bíblicos são as contribuições significativas para a constituição da personagem evidenciada nessa narrativa.

Nesse sentido, o dialogismo como fio condutor da crônica se manifesta na obra internamente. Cada personagem é o “outro” da outra personagem e a partir das relações externas ao texto, como por exemplo, o narrador e o leitor, as personagens se remetem a outros textos e discursos conhecidos pelas personagens e, em muitos casos, conhecidos pelo leitor.

1.3.1 Caracterização Dialógica de Personagens e Ambientes

Como fio condutor, as narrativas fernandesianas possuem o dialogismo em suas diversas especificidades e que são promotoras da intercambiação artística. Para isso, vale ressaltar que a caracterização física das personagens e do ambiente, nessas obras, são pulverizadas, e que, por isso, esses elementos são minimamente demarcados, quando o são. Isso remete ao fato de haver apenas inferências sobre o espaço onde ocorrem as manifestações de ideias e não se apresentarem descrições físicas das personagens, nem desses ambientes.

Revelam-se, assim, em alguns casos, apenas aspectos psicológicos projetados na aparência “Mal saí à rua, encontrei Sancho com uma triste expressão de desapontamento” (FERNANDES, 2005, p. 65), “Quando chega à casa, gosta de silêncio. Não há nada melhor para recuperar-se de um dia estafado que o silêncio” (Idem, p. 87); “Você está parecendo um extraterrestre, Acríbeo!” (Idem, p. 99). No primeiro caso, só se sabe que o encontro ocorreu na rua, todavia não há registros da hora do dia, local específico, somente se considera o

espaço urbano. Já, no segundo caso, o narrador avisa que a personagem está em casa e ela ouve o tilintar do telefone, mas não especifica nenhum detalhe deste ambiente, embora deixa possível pista de que o horário esteja relacionado ao fim da tarde, pois implica a ideia de fim de expediente de trabalho. No terceiro exemplo, o encontro é promovido no mesmo instante em que a crônica é instaurada, mas não há sequer sugestão vaga do local onde ocorre o diálogo. Há, porém, sugestão do horário: de manhã, pois Acríbeo revela que acabara de acordar.

Isso se manifesta como recurso peculiar de garantir que o foco do leitor sejam os fios discursivos em detrimento de alusões a imagens representativas, remetendo à ideia de que as relações dialógicas, explícita ou implicitamente são apresentadas na obra em estudo. Em “O inferno são os outros”, evidenciam-se direta e indiretamente enunciados filosóficos (alusão a Sartre) e religiosos (alusão ao Cristo), tratam-se do dinamismo vivo, da linguagem real. Nessa crônica, o narrador autoriza, com o próprio distanciamento, a personagem Sancho comunicar-se com Acríbeo, possuir seus próprios enunciados e manifestar seus próprios posicionamentos a respeito do “outro”, bem como ouvir seu interlocutor e também apresentar uma posição responsiva.

Além dos diálogos instaurados entre as personagens Sancho e Acríbeo, há outro acima deles: o diálogo estabelecido com o leitor. E, embora a recepção não faça parte do escopo desta pesquisa, vale ressaltar a posição que o leitor assume ao compreender os fios enunciativos prenes de sentidos, como o momento em que Sancho declara já ter assistido à peça *Entre quatro paredes* de Sartre. Nesse instante, o enunciador não chama o leitor, mas é como se o fizesse, pois requer desse interlocutor o conhecimento da peça sartreana para atribuir, ao diálogo das personagens, sentidos a partir dos signos relativos a Sartre, como desejo de aniquilar o outro, a má-fé, angústia e náusea⁵⁶.

Para o filósofo da linguagem Bakhtin:

[...] na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (2003, p. 4)

⁵⁶ Segundo Sartre (1997), a má-fé consiste em mentir para si mesmo. Ainda na perspectiva sartreana (1969), a náusea se trata do ponto máximo da angústia; todavia, a náusea não está dentro do indivíduo, mas ele está dentro dela. Disso presume-se que o mundo seja a náusea.

Assim, em cada momento da existência histórica, o narrador lida com uma linguagem pluridiscursiva, uma vez que, o discurso constituinte das personagens e de sua própria fala, são permeados pelas palavras do outro da mesma época ou de épocas diferentes, bem como são carregadas das relações axiológicas individuais e inerentes àquele tempo.

Neste instante, retorna-se novamente à obra fernandesiana “O inferno são os outros” com a finalidade de demonstrar que o autor-criador contempla uma “[...] vontade discursiva do falante” (2003, p. 282) que se realiza primeiramente pela escolha do gênero do discurso. Dentro da lógica da crônica, as personagens discutem questões filosóficas como as dores do mundo, má-fé, angústia e náusea, mas a crônica não possui o grau zero da escritura⁵⁷, ou seja, ela materializa questões filosóficas, promove relações dialógicas, mas isso é assumido pelas personagens que exercitam oralmente essa filosofia, uma vez que não ocorre no fio discursivo e enunciativo do objeto artístico. Dessa forma, o narrador entrega ao leitor a discussão filosófica de forma objetivada.

Segundo Bakhtin, no universo dialógico⁵⁸ sempre captamos uma ideia no contexto de uma obra. Assim, o dialogismo se manifesta na crônica “Silêncio” a partir das experiências dialogadas por Sontônio Bello e Geraldino Carro. Nessa obra, as personagens expõem, de forma convergente, o que é o silêncio e como os cidadãos têm ignorado esse importante legado de diálogo, pois para elas, o silêncio⁵⁹ é também uma forma de comunicar-se. Essa afirmação edifica o pressuposto a partir do que não foi dito.

Essas personagens conceituam o silêncio, utilizando palavras e se posicionam a partir da afirmação de que se o ser humano não voltar a dar valor ao momento de não dizer nada, retomada ao momento antes da criação, estará fadado a ser apenas bicho enquanto não conseguir recuperar o próprio silêncio. Sugere-se assim, na crônica destacada, que a ausência de silêncio seja a configuração do niilismo em contraste com a existência humana. Nesse sentido, nessa crônica, o enunciado é afirmado, logo ele existe e se sugere uma contrapartida.

Se o dialogismo atua como fio condutor do gênero discursivo crônica, as relações dialógicas, componentes desse discurso literário, são o principal elemento estético a ser evidenciado a fim de promover um descortinamento do objeto artístico e cristalizar sua função

⁵⁷ Ver Barthes (1971).

⁵⁸ Esse universo dialógico contraria o monológico, haja vista que neste ou a ideia é afirmada ou negada, pois se não se configurar dessa forma, a ideia simplesmente deixa de ser uma ideia de significação plena e passa não existir.

⁵⁹ Atitude mítica diante da inefabilidade do ser supremo. Segundo Wittgenstein, citado por Abbagnano (2012, p.1065), silêncio consiste também em uma atitude diante de algum problema ou de algo sobre o qual não se pode falar.

relativamente estável aliada aos efeitos estéticos como intercambiação artística. Já a ausência de alguns elementos da narrativa, remete à ideia de que a descrição física das personagens e o espaço não são propulsores de efeitos de sentido nos discursos artísticos das crônicas fernandesianas, bem como corroboram a desconstrução desse gênero, na contemporaneidade.

Nesse viés, verifica-se que os nomes dessas personagens constituem também um intercâmbio artístico, conforme será mostrado no próximo subcapítulo.

1.3.2 O Nome e suas Relações Dialógicas

Nesta subparte, pretendem-se mostrar as possíveis relações sugeridas entre o nome das personagens, presentes nas crônicas desveladas no primeiro capítulo, e suas características e atuações nas narrativas curtas aqui citadas. Para isso, serão destacadas as seguintes denominações: Na crônica “A dor do riso”, as personagens são Ângelo Bello e o narrador (esse aparece sem nome). Em “Silêncio”, aparecem Sontônio Bello e Geraldino Carro. Já na narrativa curta “O inferno são os outros” são protagonistas Sancho e Acríbeo. Em “Insônia”, há coincidência de nome, pois surge outro Acríbeo cujo interlocutor é Epistêmeo. E finalmente na crônica “Arguiriocentrismo”, nota-se nova coincidência, mas dessa vez o nome reincidente é o da personagem Epistêmeo.

À priori, leciona-se que, no tocante aos nomes das personagens de JF, o ato de criá-los é consciente e demasiadamente criterioso. Isso pode ser corroborado a partir da escolha da denominação de cada personagem existente nas crônicas, posto que a partir desses nomes se engendrou, no discurso literário, o intercâmbio artístico que redundou em possibilidades de efeito de sentido.

E, na sequência, destaca-se que na crônica “A dor do riso”, além do narrador, o qual aparece sem nome, surge Ângelo Bello como interlocutor afoito para fazer ponderações a respeito do riso, inclusive sobre o riso da dor. Nesse caso, infere-se do anonimato do narrador a possibilidade de ele representar a impessoalidade, isto é, a voz de qualquer cidadão que se indigna com a carnavalização inerente à política do país “Mas quando se tem que rir amarelo, ao assistir à explicação do inexplicável feita por algum ator da república lixando-se para a opinião pública...”(FERNANDES, 2011, p. 25). Já Ângelo⁶⁰ Bello⁶¹, embora seja homem de

⁶⁰ O nome Ângelo vem do latim *angelus* que significa anjo mensageiro.

poucas palavras, na crônica em destaque, ele possui língua astuta e disposta a explicitar as angústias provocadas pela dor do riso “Eu, tu, nós, todos somos este palhaço, quando o ator representa a presidência da tragédia intitulada comissão ética nos diz que não existe ato secreto, que as representações não se sustentam”(idem, p. 26). Com isso, a personagem cumpre sua função e, de forma comedida, exerce seu papel de anjo mensageiro.

As próximas personagens a serem destacadas a partir do dialogismo estabelecido pela escolha de seus nomes são Sontônio⁶² Bello e Geraldino Carro. Elas protagonizam a narrativa curta “Silêncio”. O nome Sontônio constitui clara contração de Seu (Senhor) Antônio e dessa fusão sugere-se o ambiente coloquial em que as personagens estão inseridas, bem como se infere uma relação de proximidade, pois são compadres⁶³. Desse nome se implica o sentido da relação de grande valor, inestimável afeição, corroborando a posição que essa personagem ocupa na crônica, posto que “Sontônio Bello, homem que tem medo de pronunciar as palavras, pois as considera essência do sagrado, vive e pratica o silêncio, como se estivesse sempre em estado de espírito e, não, de matéria humana.” (FERNANDES, 2011, p. 89). Seu inestimável valor, nessa narrativa, gravita, inclusive, acerca do pouco dizer e da eficiência do dizer. Com isso, a personagem revela que os grandes momentos são vividos e sentidos no verdadeiro silêncio.

Assim, outro nome a ser observado com a finalidade de perceber as relações dialógicas trata-se de Geraldino Carro⁶⁴, o interlocutor de Sontônio. O nome Geraldino constitui o diminutivo de Geraldo⁶⁵ e possui espírito analítico, crítico e inconformado com a falta de silêncio inerente ao homem hodierno “Os homens saem das cidades para descansar; mas levam os ruídos para as matas, para as chácaras, para as beiras de rios, para as montanhas, em que ainda se ouvem coros e orquestras de melros, curiós, sabiás, periquitos...” (idem, p. 90). Nessa obra, o significado dominador com lança é desconstruído, haja vista que embora a personagem se revele inquieta com a ausência do silêncio, não se posiciona de forma

⁶¹ As personagens que assinam Bello herdaram esse sobrenome da homenagem que o autor faz a seus tios. Informação obtida em entrevista oral, concedida pelo autor (11 jul. de 2013).

⁶² Antônio, nome de origem latina *Antonius* e significa grande apreço ou inestimável valor.

⁶³ Tratamento afetuoso entre pessoas que apadrinham filho do outro ou, no interior do Brasil, alusão a conhecidos íntimos.

⁶⁴ A escolha do nome ocorreu mediante homenagem que o autor presta a um conhecido de sua família com quem conviveu na infância. Tratava-se de um homem rezador, muito simpático, que cantava a oração do Pai Nosso enquanto acompanhava procissões.

⁶⁵ De origem germânica, significa ger (lança) e wald (governo).

arbitrária, tampouco domina à força uma situação, posto que aparece no diálogo com Sontônio e os dois compartilham da mesma ideia a favor da ausência de som pouco praticada pelos seres humanos.

Na sequência, passa-se a elucidar as personagens Sancho⁶⁶ e Acríbeo da crônica “O inferno são os outros”. Nessa obra, não só o título estabelece forte marca dialógica, conforme explicitado nas especificidades dialógicas deste primeiro capítulo, mas a personagem Sancho é apresentada com uma triste expressão “[...] encontrei Sancho com uma triste expressão de desapontamento” (FERNANDES, 2005, p. 65). Essa característica é emprestada da obra de Cervantes, já que o outro Sancho, o fernandesiano, também possui uma figura triste e inquieta de luta por uma ideia.

Todavia, essa personagem se mostra em um estado de semiconsciência entre a percepção do homem, na sua condição real, e o homem visto pela ótica sartreana, ou seja, como o inferno do outro. Nessa via, Sancho de JF confirma dialogismo com o de Cervantes, porém ao dialogar com Acríbeo, ele imprime sua dosagem de realidade, mas a mostra no caminho inverso. Essa inversão ocorre porque, se em D. Quixote, Sancho, aos poucos, começa aceitar os devaneios da personagem principal, na crônica, faz caminho oposto, uma vez que ele relata que antes (em um passado não marcado na obra) não concebia o homem com tamanha crueldade (vivia em uma esfera mais fantasiosa): “Quando assisti à peça Entre quatro paredes, não sei se porque era muito jovem e cego à dança das palavras, achei que ele houvera exagerado” (FERNANDES, 2005, p. 66).

Dessa forma, no presente que é também o presente da narrativa, a personagem apresenta mudança e agora consegue ver somente a realidade pessimista “aquele tipo de relacionamento, pautado pelo desejo de aniquilar o outro, acreditava, não passava de ficção, fruto da imaginação de um filósofo pessimista [...] Gostaria de continuar acreditando que tudo não passa de criação” (idem). Assim, Sancho de JF revela-se preso ao momento de descoberta da realidade.

Ainda nessa crônica “O inferno são os outros”, destaca-se a personagem Acríbeo⁶⁷ que, por sua vez, ratifica o significado de seu nome, haja vista que se mostra amargo: “Realmente, basta que se seja humano para se ser bafejado pelas harpias que roem o destino, precipitando-nos, homens ou semideuses, nas profundezas dos nossos limites.” (idem, p. 67).

⁶⁶ Referência à personagem de Cervantes, em D. Quixote, posto que a personagem possui, além do nome Sancho, triste figura.

⁶⁷ Nome originário de Acre que significa amargo.

Aliado a esse rigor, essa personagem ainda é ranzinza e pessimista, conforme se pode notar neste trecho: “analisando bem, ainda há caldeiras mais apimentadas nas orlas do mal.” (idem). Assim, Acríbeo, nessa crônica, confirma diálogo com a estrutura originária de seu nome.

A reflexão acerca do nome das personagens fernandesianas adentra a quarta crônica contemplada, a denominada “Insônia”. Nessa obra, destacam-se duas personagens: Epistêmeo e Acríbeo. Há, nessa crônica, outra personagem denominada Acríbeo, todavia essa coincidência no nome e na característica dialógica não é suficiente para se deduzir que se trata da mesma personagem, já que não há marcas, no discurso literário, ratificadoras dessa ideia.

Além disso, o nome Acríbeo, na crônica “Insônia” reveste sua personagem da clara precisão inerente à origem da palavra que o nomeia, já que desde o princípio da narrativa, revela seu rigor contra a atitude das instituições financeiras. Epistêmeo⁶⁸, interlocutor de Acríbeo, traz na essência de sua nomenclatura, o conhecimento: “pior que tudo isso, é ele ser símbolo de mortais doenças. Na Peste, de Camus, por exemplo, eles são encontrados por toda parte...” (FERNANDES, 2005, p. 100) E, embora faça jus ao significado de seu nome através do dialogismo, essa não é a única personagem que destila informações e indignação, haja vista que faz parte da sabedoria de Epistêmeo permitir que a voz do outro seja expressa a fim de que ele a confirme ou a conteste, conforme se vê na voz de Acríbeo “[sobre os ratos] Ainda mais que, à época dos deuses, ainda não havia os modernos meios de se proceder às colheitas, e se era obrigado a amontoar o milho e o trigo nas roças...” (idem). Dessa forma, as duas personagens, mesmo possuindo características dialógicas que as diferem, seus postulados acerca dos bancos e outras instituições financeiras se convergem.

Na sequência, apresentam-se as duas últimas personagens a serem analisadas a partir das relações dialógicas inerentes aos seus respectivos nomes. Na crônica “Arguirocentrismo” surgem as personas Epistêmeo e Asprígio. A primeira também é constituída pela significação etimológica do nome “saber” já que é interrogado pelo interlocutor acerca do significado de arguirocentrismo “Epistêmeo, há três horas estou tentando falar contigo. Já liguei para um monte de pessoas, e ninguém me soube dizer o que significa arguirocentrismo”. E, nesse sentido, a personagem imprime sua confiança no conhecimento inerente ao amigo Epistêmeo, o qual, no decorrer da narrativa curta, constrói verdadeira aula sobre arguirocentrismo e outros centrismos.

⁶⁸ Nome oriundo da palavra grega *epistême*, cujo significado consiste em conhecimento científico, ou seja, conhecimento comprovado em oposição à reflexão infundada.

Já da personagem Asprício, cuja origem do nome não foi identificada, infere-se que ela consiste em uma força motriz para a discussão interna sobre o dinheiro no centro “É que estou intrigado com as coisas que estão acontecendo ultimamente” (FERNANDES, 2005, p. 87). Surge assim, o questionamento motivador da obra e foi feito por Asprício. Isso remonta a ideia de que, a partir da falta de identificação dialógica da definição do nome Asprício, a possibilidade significativa confere nítida alusão à escuridão⁶⁹ já que essa essência envolve as peculiaridades dessa personagem. Assim, paralelamente à ausência de luz, implícita pelo nome da personagem, presume-se que ela precisa do brilho e do saber da outra. Nessa via, essa personagem se torna relevante, mesmo sem trazer, para a crônica, diálogos diretos acerca de sua denominação, já que é justamente nesse vazio que impera sua primazia e instaura uma incógnita acerca de suas potencialidades a partir de supostos dialogismos. Ressalta-se, nesse caso, que do mesmo vazio que a personagem em apreço surge, no início da crônica, ela instaura questionamentos e dúvidas e, na sequência, recua, voltando-se ao vazio e faz prevalecer a voz de Epistêmeo.

Dessa forma, presume-se que os dialogismos são estabelecidos de forma consciente. Nessa via, confirma-se que não só sobre Asprício, mas das demais personagens, pouco se sabe, além do que é revelado pelo seu discurso.

⁶⁹ Que não há luz, misterioso.

CAPÍTULO II
POLIFONIA: A IRONIA COMO DEVIR

Leite, leitura
 letras, literatura,
 tudo o que passa,
 tudo o que dura
 tudo o que duramente passa
 tudo o que passageiramente dura
 tudo, tudo, tudo
 não passa de caricatura
 de você, minha amargura
 de ver que viver não tem cura
 PAULO LEMINSKI

No capítulo anterior, foi apresentada, sem a pretensão de esgotar o assunto, a noção de dialogismo como intercambiação artística nas narrativas curtas do autor José Fernandes. Assim, mediante elucidação de que nas crônicas de JF existam relações dialógicas, foram destacadas três formas de como esses dialogismos foram cunhados e apresentados: a primeira forma erige entre enunciações integrais; a segunda, através do discurso alheio inserido nas obras em estudo e, por último, o dialogismo também como princípio geral do agir. Além disso, lecionou-se o dialogismo como fio condutor da obra em análise, além das relações dialógicas estabelecidas a partir dos nomes das personagens. Nesse ponto, o amparo bakhtiniano sobre dialogismo exigiu também a sistematização da polifonia⁷⁰ como outro fundamento teórico que aclarasse os eventos materializados na obra apreciada.

Assim, neste capítulo, pretende-se mostrar, principalmente, que a polifonia, presente na obra fernandesiana, irrompe da ironia⁷¹ e que esta se vincula a outras instâncias⁷² as quais a confirmarão. Nesse sentido, objetiva-se demonstrar que a ironia, além de pertencer ao devir⁷³,

⁷⁰ A polifonia se caracteriza por vozes imiscíveis, isto é, que não se misturam, e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. (2010b, p. 23)

⁷¹ Os gregos denominavam ironia o fato de o filósofo Sócrates, em alguns debates, frequentemente se diminuir e elevar aqueles que desejava refutar, empregando a simulação de dizer algo em que não se acreditava. Já Tomás de Aquino referia-se ao conceito da ironia como uma forma lícita da mentira. (ABBAGNANO, 2012, p. 674)

⁷² De acordo com Hutcheon, fica claro que a ironia acontece como parte do processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e, às vezes, entre intenções e interpretações (2000, p. 30).

⁷³ Entendido como sinônimo de mudança e transformação das coisas, o devir ou vir-a-ser representa um dos conceitos-chave do pensamento do século XIX, que se propôs ilustrar sua dinâmica com as noções dialéticas. (ABBAGNANO, 2012, p. 314)

pode ser manifestada de diferentes formas, como através da carnavalização, sarcasmo, sátira, grotesco, metalinguagem e fingimento.

Antes de prosseguir este estudo, vale ressaltar que o dialogismo não deve ser confundido com polifonia, embora essa coexistência de vozes, a ser analisada, dependa do caráter dialógico para que seja impressa em sua gênese. Dessa forma, observa-se que há gêneros discursivos dialógicos monofônicos⁷⁴ e gêneros dialógicos polifônicos⁷⁵, como exemplo, as crônicas objetos desta pesquisa.

Um estudo mais acurado sobre a polifonia na obra fernandesiana nos conduz a alguns princípios da linguagem⁷⁶ como “[...] um dom de ver o mundo em interação⁷⁷ e coexistência” (BAKHTIN, 2010b, p. 34), do mesmo modo, da concepção da ironia se infere a compreensão da polifonia, posto que, as vozes serão consideradas como elementos entrecruzados e nunca isolados. Essas vozes sempre se manifestam contra ou em prol umas das outras. Dessa forma, a percepção da interação e da coexistência na linguagem suscita condições que irrompem como um fator propício para o ambiente no qual medrou a polifonia.

Ainda no viés da interação e polifonia, necessário se faz pensar a ironia manifestada no devir, pois segundo Hutcheon: “[...] a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia - se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui à ironia, alguém faz a ironia acontecer.” (2000, p. 22). E isso se relaciona ao aparato bakhtiniano de que todas as palavras são bivocais, isto é, em cada uma delas há vozes em discussão (2010b, p. 85), todavia essas vozes podem ou não irromper como ironia, dependendo da época, da esfera social do enunciador, do interlocutor, bem como do suporte onde o enunciado concreto ou o gênero discursivo estejam inseridos. Assim, corrobora-se a ideia de que a ironia não seja algo estático, e sua mobilidade e devir garantem o aspecto polifônico.

Dessa forma, na crônica contemporânea, especificamente a de JF, que, na qualidade de gênero híbrido na interface do jornalismo e literatura, não imprime mera reprodução de fatos, mas consiste na sua recriação⁷⁸, ou seja, em uma nova maneira de perceber esses

⁷⁴ Uma voz que domina outras.

⁷⁵ Vozes imiscíveis, polêmicas.

⁷⁶ Pensar a linguagem é considerá-la no dinamismo responsivo e comunicacional do ser humano em determinada época e em determinado contexto.

⁷⁷ Fenômeno que constitui influência recíproca entre indivíduos; cada um se torna estímulo para outro.

⁷⁸ Ver Andrade (2011).

acontecimentos. Isso ocorre por meio do dialogismo (conforme demonstrado no primeiro capítulo), da polifonia e da ironia. Nesse diapasão, a crônica de JF consiste em um convite à reflexão e a um posicionamento mediante a visão dos fatos selecionados e expostos pelas vozes imiscíveis.

A partir deste momento, serão analisadas as crônicas “Sua Excelência, o Cliente” (2011, p.31); “Natais” (2005, p. 143); “Antigamente” (2011, p. 47); “Inteiramente Outra” (idem, p. 45); “Palavras sobre Palavras” (idem, p. 9) “É preciso fingir” (2005, p. 91) do autor José Fernandes. Com intuito de comprovar essas narrativas curtas, como gêneros do discurso polifônico, serão evidenciados os trechos cuja possibilidade interpretativa confirme a crônica como terreno fértil para medrar e ancorar a ironia. Para tanto, haverá sistematização teórica, pautada por Bakhtin (2010a) sobre a ironia como riso reduzido através da carnavalização, do sarcasmo, da sátira, do grotesco, da metalinguística e do fingimento. Dessa forma, objetiva-se corroborar a noção geral da derrisão geradora da polifonia em JF a partir do constante devir.

2.1 A crônica como âncora⁷⁹ da ironia

Segundo Bakhtin, o romance⁸⁰ é um gênero em formação, não acabado, diferentemente de uma epopeia, por exemplo. Partindo dessa premissa e dos estudos sobre a crônica, apresentados no capítulo 1, pode-se, paralelamente, considerar a crônica⁸¹ como um gênero do discurso contemporâneo da mesma sorte que o romance, haja vista que também possui um caráter híbrido, plurilíngue⁸², inconcluso e em constante evolução.

Desse dinamismo, infere-se que a crônica, especificamente a de JF, possui não apenas um tom irônico, mas configura-se como ambiente legítimo para ancorar a derrisão. Isso ocorre devido ao seu legado histórico dessas narrativas que ainda lhe é inerente. Em outras palavras: se a crônica, em sua gênese, se encaixava na brecha do comentário sobre uma notícia, pressupõe-se que essa inserção enunciativa surja, na obra em análise, revestida de nova roupagem e novo tom, isto é, o de se afirmar algo, mesmo que não esteja materializado nos

⁷⁹ Vocábulo utilizado com sentido de ambiente propício para promover a sustentação de algo.

⁸⁰ Ver teoria do romance em Bakhtin (2010c).

⁸¹ Refere-se aqui ao gênero do discurso, denominado tipo de enunciado relativamente estável.

⁸² Trata-se da coexistência de várias línguas, ou seja, jargões profissionais, fala específica de indivíduos em certas idades, regiões e ou tendências, por exemplo.

fos discursivos. Tais incidências serão comprovadas, nas obras fernandesianas, a partir das apreciações das crônicas selecionadas.

Antes de apresentar as análises, ressalta-se que, com essas leituras, objetiva-se comprovar, mediante uma possibilidade de leitura, que a polifonia, nas obras de JF, ocorre devido à nítida refração das formas convencionais de discurso narrativo em ironia. Por sua vez, essa ironia presente se explica mediante ao fato de a voz enunciativa expressar uma construção sintática a qual se diverge⁸³ da voz responsável pela enunciação⁸⁴, ou seja, a polifonia ocorre devido à dissimulação inerente ao discurso da arte desse cronista.

Além disso, considera-se que a ironia⁸⁵ constituinte da polifonia, nos textos literários em evidência, ocorre em diversas formas⁸⁶, mas, para este estudo, serão destacadas as configurações irônicas predominantes em cada crônica analisada. Assim, nos subcapítulos seguintes, será evidenciada a modalidade dominante de derrisão presente em cada crônica, sem desconsiderar as formas acessórias.

2.1.1 Nas trilhas da carnavalização

A crônica “Sua Excelência, o Cliente” (FERNANDES, 2011, p. 31) faz jus ao gênero do discurso destacado, neste estudo, e reproduz a realidade aliada à tríade: polifonia, ironia e carnavalização⁸⁷. A escolha do título do texto já institui discussão relevante, visto que cunha uma expectativa, a de que o cliente seja uma excelência⁸⁸. Todavia essa expectativa não é suprida, desafiando a ironia construída e confirmada paulatinamente.

⁸³Ver Oliveira (2006).

⁸⁴ Efeito de sentido.

⁸⁵ Parodiando Bergson (1983), vale destacar que o riso reduzido (ironia) estabelece relação de superioridade sobre o objeto ou situação risível.

⁸⁶ Carnavalização, sarcástica, satírica, grotesca, metalinguística e em forma de fingimento.

⁸⁷ Refere-se ao desvio da ordem natural dos fatos e eventos, ou seja, a vida às avessas. (2010b, 183)

⁸⁸ Pronome de Tratamento que remete à perfeição do ser tratado em função da esfera social a que pertence.

Nessa crônica, a carnavalização é inerente aos fios discursivos, pois a posição do cliente, desde o início, é de destronamento haja vista que a voz locutora, em referência à desastrosa experiência por que passou seu amigo, declara:

Coitado, tão especializado que ouviu música duas horas, no aparelho viva voz. Não suportando mais esperar, desligou! Ligou para o aeroporto. O aparelho tilintou vezes inúmeras; mas o atendimento se parecia com o filme [...] **A última esperança da terra**⁸⁹. (FERNANDES, 2011, p. 31. Grifo do autor)

Assim, a empresa aérea que rege a clientela insiste em promover seu próprio bem estar em detrimento da satisfação do cliente. Esse ainda é denominado pelo autor-criado como excelência, instaurando uma esfera de deboche quanto à ilusória posição do indivíduo ao usufruir de serviços de determinadas empresas privadas.

Nessa narrativa curta, a ironia ocorre nas construções lexicais. Está desfiada, pois o tecido narrativo recebe constantes pontilhados irônico quando destrói a excelência do cliente, comprovando que ele sofre abusos praticados pelas empresas e que a presença de Atanásio, como a personagem central, não corrobora nenhuma ideia imperiosa por ocupar a posição de cliente. Ao contrário disso, predomina apenas a possibilidade de negação da morte, posto que essa negativa já esteja cautelada na escolha do nome da personagem: “Só não morri ainda é porque sou Atanásio!” (Idem, p. 32)

Além das escolhas lexicais a fim de demarcar a posição às avessas da empresa, observa-se o registro da gravação ouvida pela personagem:

For English, press one! Para español, marque dos! Para português, tecle três! Para Smiles, tecle um. Se você já é participante, tecle um! Se você ainda não é participante e deseja se inscrever agora, tecle dois! Digite o número de sua conta Smiles, com nove algarismos! Digite o número de sua senha! Reservas Gol, tecle um! Reservas em empresas parceiras, tecle dois! está sendo transferido para nosso atendimento especializado!
Coitado, tão especializado que ouviu música duas horas, no aparelho viva voz.
(Idem)

Esses elementos promovem o tom sarcástico e irônico que passam ser nitidamente expostos através do discurso indireto livre “coitado”. Assim, os passos estafantes percorridos pela personagem são norteados pela entonação que oscila entre ironia metalinguística e o

⁸⁹ Ocorre dialogismo a partir da ideia estabelecida, no filme, de que a personagem, o médico Robert Neville (Charlton Heston), por ter tomado uma vacina experimental, é o único humano que sobreviveu a uma guerra com armas biológicas, mas pode ser punido pelas centenas de criaturas deformadas as quais acreditam que a ciência e tecnologia do médico foram responsáveis pela enorme destruição.

sarcasmo, conforme se pode comprovar: “Ligou na Anac, alguém estava no lado da linha? Só Deus sabe. O Procon, era o que lhe restava; mas o *fale conosco* estava mudo. Só através de email. Ficou em dúvida se o inteiro não seria melhor” (FERNANDES, 2011, p. 31. Grifo do autor). Há, nesse fragmento, trocadilho fonético através da suposta oposição entre a palavra “e-mail” e “inteiro”. Com isso, fica evidente o estímulo à zombaria, bem como a antítese demarcada pelo fato de a secção de atendimento ao cliente, o *fale conosco*, estar muda, sugerindo a inexistência da personagem, posto que da perspectiva existencialista, ela precisa do outro.

Considera-se, assim, relevante considerar que a ironia⁹⁰ se apresenta como princípio do fio condutor dessa obra, posto que há manifestações de diferentes vozes, bem como diferentes pontos de vista sociais sobre um dado fato, engendrado em um tipo relativamente estável de enunciado polifônico.

E se o texto irônico é sempre polifônico⁹¹, por considerar o que foi dito em oposição aos efeitos de sentido produzidos, essa crônica de JF é construída a partir da voz de alguém, que quando introduzida no discurso de outro se reveste de sua compreensão e opinião, preponderando o riso reduzido e a carnavalização.

Mediante a exposição acima, pode-se suscitar questionamento como: seria a ironia geradora do riso⁹²? Esse pensamento do senso comum é gradativamente desconstruído pelo cronista JF em suas obras, haja vista que se conduz à ideia inversa, isto é, não é a ironia que gera o riso, mas o riso é manifestado, ao ser reduzido ao mínimo possível, na ironia, configurando-se assim um artefato fomentador de censura ou elemento em foco, conforme se passa a ponderar a partir de postulados do narrador da crônica “Sua Excelência, o Cliente”:

Meu amigo e compadre, Atanásio, retirou, pela internet, duas passagens pelo sistema de milhas. Infelizmente, por razões alheias à sua vontade, teve de trocar a data da viagem. Foi ao aeroporto a fim de efetuar a mudança. Informaram-lhe, no balcão das Linhas Aéreas Inteligentes, que a mudança só se faria pelo número 4003-7001. (2011, p. 31)

Nesse trecho, compreende-se o destronamento como elemento propulsor da ironia fernandesiana, pois o cliente, pela ordem natural da relação empresa e público, deveria ser

⁹⁰ A ironia possui conceito instável e amorfo, posto que está situada naquilo que se quer dizer. É importante ressaltar que o que se declara hoje, em uma determinada região, não possui o mesmo efeito de sentido em lugares e épocas diferentes.

⁹¹ Ver BRAIT (2012).

⁹² O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. (BAKHTIN, 2010a, p. 105).

atendido imediatamente e com esmero. Todavia sua presença no balcão da empresa fora quase imperceptível, uma vez que, além de não ser atendido com acuidade, fora conduzido com descaso a outra instância (assessoria via telefone) para que sua penúria possivelmente fosse resolvida, configurando-se, assim, a carnavalização.

Assim, a polifonia se engendra, sobretudo, no caráter irônico intrínseco a esse gênero do discurso, conforme se nota nos trechos seguintes:

-Mais duas horas de música pelo fone viva voz. Péssima música, diga-se de passagem! Aliás é possível que, no mundo, não haja um povo de tão destemperado gosto musical quanto este. Música, com M maiúsculo, são poucos os brasileiros que apreciam. É a maldita incultura. Também, depois da *assertiva*, para designar o que parece correto, e do *submundo religioso*, tudo é possível! – Dizia-me inconsolável Atanásio, após reclamar, também, das razões do *For English*, antes do Português, se estamos no Brasil. (FERNANDES, 2011, p. 32 Grifos do autor)

Nesse excerto, a ironia exposta pela personagem é fielmente apresentada pelo narrador ao passo que o segundo compartilha do posicionamento do primeiro. Além disso, vale observar que a interferência do narrador, nesse trecho, apoia a ideia de carnavalização, pois revela que, na gravação da empresa aérea, o *For English* vem antes do português, mesmo considerando que o fato, ou seja, a gravação ocorre no Brasil. Demonstra-se assim que a opinião da personagem Atanásio e do narrador se convergem, todavia são imiscíveis. Logo confirma a polifonia.

A ironia, nessa crônica, apresenta-se também em outras configurações como a forma tradicional do paradoxo:

-isso é porque o atendimento é especializado! Por que você não passa um e-mail para o *fale conosco* do Smiles? Pode ser que eles lhe respondam! – Disse-lhe eu, apenas para consolá-lo, pois também já passei por esta desagradabilíssima experiência.
-Ah! Compadre, na segunda vez que liguei para o 4003-7001 e não fui atendido, entrei no site do Smiles e lhes disse que tinha necessidade de trocar a data da passagem; (idem)

Dessa forma, o vocábulo “especializado” foi utilizado justamente para assegurar que não havia nenhuma especialização nesse atendimento, bem como o “*Smiles*” com objetivo de negar qualquer sentimento de simpatia. Assim, ainda quando o narrador sugere a Atanásio que ligue para o “fale conosco do Smiles”, ele afirma algo com o qual não concorda, pois apenas tenta consolar o outro.

Na sequência, o narrador se declara indignado, pois afirma que também conhece o drama da personagem:

-Compadre, se também passei pelos mesmos problemas é por que vivemos em um país de brinquedo, em que educação, cultura e, em decorrência, atenção ao outro, mesmo que ele seja necessário à existência e à permanência da empresa, não se leva em conta, pois ele é apenas um número e, não aquele humano do *romance Grande Sertão: veredas!* As pessoas, a despeito de o diabo existir, veem o outro sempre como alguém que atravessa os trilhos do demo! Tente de novo!
 -Tentar de novo para ficar mais duas horas ouvindo aquela música, como, se minha pressão já está nas alturas?! (idem)

Isso sugere que o descaso com que algumas empresas tratam seus clientes é algo recorrente. Além disso, nesse fragmento há nítida provocação dialógica⁹³ ao aludir ao “outro” como sustentáculo para a existência, bem como, na impossibilidade de o diabo não existir esse “outro” se configura no inferno.

A crônica “Sua Excelência, o Cliente” se encerra ratificando a carnavalização como elemento norteador da ironia, através do diálogo final entre as personagens:

[...] Até para meia dúzia de 0800 passados pelas atendedoras, liguei! Adiantou?
 -E olha que elas são linhas aéreas inteligentes!... Já pensou se não fossem!
 -Fingindo-me ingênuo, perguntei-lhe, mas já rezando o meu *Miserere nobis, Domine*⁹⁴! (idem, p. 32-33. Grifos do autor)

Dessa forma, o narrador se soma a Atanásio e, como clientes da empresa aérea, eles permanecem destronados.

2.1.2 Sarcasmo como Voz da Razão

A segunda crônica a ser considerada é “Natais” (FERNANDES, 2005, p. 143). Nessa obra, o título, mediante o vocábulo “natal”, antes de aludir ao Natal como data festiva proveniente de tradições religiosas, esboça a ideia de repetição, cansaço, isto é, não se sugere que o Natal singularizado seja um evento específico. Ao contrário, o título questiona o evento, devido à generalização, e se remete, durante o desenvolvimento discursivo, a visões distintas sobre essa data cristã, bem como o destronamento figurado pela escolha do vocábulo no plural.

⁹³ Ironia sarcástica a partir do diálogo com o romance existencialista de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

⁹⁴ Expressão em latim que significa “Senhor, tende piedade de nós”.

A derrisão, nessa obra, constitui-se a partir de a ingênua voz locutora infantil coexistir com a voz enunciativa adulta, bem como perceber, em tom sarcástico⁹⁵, o natal acrescido de outras visões sobre o Natal, como presentes, festividades, ou seja, trata-se do Natal advindo da voz da razão:

De repente, mais um ano marca nossa passagem pelo tempo. O imponderável tempo. Chegam as festividades natalinas. Quantas lembranças desfilando na passarela da memória! Os tempos de ontem, em que as renas não transitavam pelas estradas que levavam à minha casa, e o Natal eram perguntas[...] Por que se celebra o nascimento de um menino e só se veem barbas brancas às portas das lojas? Por que rezam no presépio e pedem presentes a esses velhinhos, se eles nem entram na igreja? (FERNANDES, 2005, p. 143)

Assim, os símbolos natalinos como presépios, menino Deus, Papai Noel são apresentados, mas não como credices, e sim como consciência de que são produtos do comércio. Essa quebra de visão é apresentada de forma bivocal e dialógica, pois um discurso sobre os presentes e acontecimentos natalinos vem sempre permeado por posicionamentos que questionam sua veracidade e pertinência.

Como o sujeito locutor não é assujeitado, ele se instaura nos fios narrativos, com uma voz que rompe com os diversos embates e hipóteses suscitadas pelo título “De repente...”. Nesse momento, trava-se necessariamente uma cumplicidade com o leitor e a voz locutora fala com autoridade e marca também a presença do outro, estabelecendo dialogismo marcador da consciência de que se dirige ao interlocutor “[...] mais um ano marca nossa passagem pelo tempo...” (idem).

Esse “outro” agora cativo com quem⁹⁶ se compartilha a ideia de que o tempo é imponderável e que rapidamente se chegam novamente às festividades natalinas. Os períodos curtos, nesse primeiro instante da crônica, corroboram movimento, ritmo e velocidade bem como a convocação para permitir a liberdade das lembranças e instáveis objetos de pensamento.

Assim, aos poucos, mas não sem pressa a voz narradora revela seus questionamentos e se afasta para permitir que o seu duplo, voz da infância, venha à tona registrar seu incômodo entalado na garganta “Por que o velhinho só premia as crianças da cidade? Por que ele nem

⁹⁵ Provocação. Na perspectiva de Bakhtin, o sarcasmo é também um tipo de riso reduzido ao mínimo, mas pode ser uma configuração da ironia, isto é, não se trata só de afirmar algo diferente daquilo em que se acredita, trata-se de uma provocação.

⁹⁶ Conforme Bakhtin, citado por Rodrigues (2011, p. 42), o ato de enunciar (falar) possui natureza social e não individual e o homem adquire consciência quando penetra no fluxo da comunicação verbal.

olha para os meninos da roça? Por que...” (Idem). Nesse caso, a ironia irrompe a partir da indagação elaborada, pois admite-se a assertiva de que o velhinho não olha para os meninos da roça e por isso só premia crianças da cidade, todavia o locutor, embora utilize a voz infantil, demonstra seu descrédito a essa ideia, ou seja, afirma (através da pergunta) algo em que não acredita, rejeitando a ingenuidade.

A perspicácia na escolha das perguntas se remete à astúcia de o autor-criado remontar provocação, através da ironia, como riso reduzido, pois as respostas à voz infantil lampejam a partir da razão adulta. Todavia, optou-se pela invasão da voz da criança. Isso demonstra que o “eu” como personagem não foi objetivado, nem apresentado como acabado, já que sua identidade vai sendo construída a cada natal.

Na sequência, inicia-se o parágrafo com a expressão “Um dia”, dessa forma, embora o narrador adulto esteja próximo, mantém-se recuado e autoriza a voz infantil misturar-se à própria voz através da sua costumeira expressão marcadora de progressão temporal. “Um dia, a descoberta [...]” não se trata de uma descoberta boa ou ruim. Simplesmente “a” descoberta e é como uma transição da fase ingênua de criança para o menino com o mínimo de consciência sobre o Natal:

[...] os triciclos e os patinetes não vinham do pobre menino da estrela, que nem me sorria através dos reis magos, nem do velhinho que só enxergava crianças bem vestidas e calçadas nas ruas calçadas. A ausência da bicicleta ou do revólver de plástico nada tinha a ver com as estradas barrentas, nem com o sapato roto colocado à soleira da janela ou sob o banco da sala de visitas. (FERNANDES, 2005, p. 143, 144)

Assim, a tomada de consciência é apresentada de forma simulada, pois a voz narradora tem conhecimento de que os triciclos, patinetes não vinham do “menino da estrela” e a ausência dos presentes natalinos não estava relacionada às condições das estradas, nem mesmo ao sapato velho à soleira da janela, mas às parcas condições de subsistência de seu círculo familiar. Isso é revelado pela voz adulta ainda na película do discurso infantil.

A polifonia discursiva se confirma em outra instância, pois, no mesmo parágrafo, novamente o narrador veste a roupagem adulta e seu pensamento se funde, completando o da voz pueril:

Os vendilhões transformaram o menino em objeto de lucro, e trouxeram do mundo dos sonhos esse ser só presentes, só afabilidade fingida. E o capital se tornou a salvação dos homens, principalmente aqueles que venderam quase nada durante o ano. Agora reza-se ao deus luz, ao deus mercadorias, ao deus cifrão. (FERNANDES, 2005, p. 144)

Assim, expõem-se ideias que sugerem verdadeira carnavalização, pois o capital seria o salvador que destrona os preceitos religiosos de solidariedade, abdicação de bens. Além disso, subentende-se a uma fé rasa devido aos cultos ao “deus luz”, “deus mercadorias”, “deus cifrão”, materializando o contexto às avessas.

Há, nesse trecho, clara intenção, por parte da voz locutora, de elucidar a polêmica aliada à tentativa de destruir essa ideia inaceitável. Assim, a ironia ocorre mediante a afirmação contrária àquilo que realmente se acredita.

“Depois, o Natal das canções” sugere que a percepção do natal através de acontecimentos referentes à música (talvez percebida pela primeira vez):

O **Adeste fidelis**⁹⁷ trazia os anjos à terra, encantados com as vozes meninas transformando os sonhos doridos em pétalas de paraíso. Apenas por alguns minutos, eles desciam, vestidos de branco, e tornavam aquela capela em enlevo celeste, um mistério vivo de sons sentidos e ouvidos pelas almas perdidas nos olhos do Deus recém-nascido, capaz de subtrair ao menino a memória das estradas lamacentas, das mãos calejadas, dos becos de café, da limpeza da doce cana que soltava dores pela palma da mão, das chifradas dos bois guia à descida da serra. (idem, grifo do autor)

Assim, o Natal ganhou som, ritmo, imagens, exercício de fé e transcendências. Essas imagens também recebem pontilhados de ironia ao aludir à “limpeza da doce cana que soltava dores pela palma da mão”. Tal assertiva produz efeito de sentido contrário devido à aproximação significativa da cana de açúcar, posto que se trate de um vegetal cujas folhas são cortantes e liberam partículas ativadoras de anticorpos da pele a ponto de manifestar nítida irritação e dor.

O espírito natalino, revelado⁹⁸ pela alma do narrador, leva-o a ignorar e ofuscar, na mente, as estradas lamacentas e as agruras da vida no campo, bem como o desejo de presentes através do sapato às soleiras das janelas. Segundo a voz narradora:

E aquela noite era feliz no repique da harpa, no tanger dos sinos presentes e ausentes. Não havia as mentiras de noel: os rotos sapatos às soleiras das janelas. Era Natal! –Noite Feliz entoada por um coral de anjos humanos que me subtraía as

⁹⁷ Adeste Fideles trata-se de uma canção natalina, cuja autoria da letra e da música seja disputada por muitos países. Aponta-se, o texto originalmente escrito em latim, São Boaventura (século XIII) como o autor da letra, outros indicam o rei português D. João IV (século XVII) e outros sentenciam que o autor seja o músico inglês John Francis Wade (Século XVIII). Sabe-se apenas que o texto original foi escrito em latim.

⁹⁸ Na perspectiva bakhtiniana *apud* Brait (2012, p. 58), o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional de si mesmo.

lembranças antigas e enlevava-me a um tempo sem horas e demoras. (FERNANDES, 2005, p. 144)

O deflagrar-se “Era Natal”, a alma alva e leve a ponto de permitir devaneios e, embora consciente das verdades e mentiras sobre Noel, afirma em leve ironia que não havia mentiras. Certifica-se assim que as mentiras continuavam a existir, mas elas não faziam parte de suas verdades e concepções adultas.

A voz locutora, validada pela cumplicidade inicial com seu interlocutor, expressa sua nova fase natalina “Depois o natal do só” e permite, mais uma vez, a linguagem inerente àquela época:

Festas, apenas nos sons vindos das casas dos vizinhos, nos enfeites das lojas cheias de desejos de calças de tergal, de camisas volta ao mundo⁹⁹; lojas vazias cheias de meu parco salário de estudante faminto. Festas nos olhos compridos, estilando saudades do ontem ignorante de dores e ausências. (idem)

Nota-se também no entrecruzamento das vozes do narrador consigo mesmo, revelando, que a personagem é inacabada e vai se constituindo a cada lembrança de cada Natal. Embora o momento discursivo do narrador seja o presente, ele recupera vozes do passado como a calça de tergal e a camisa volta ao mundo e as insere na atualidade, instaurando minimamente riso através do cômico bufão¹⁰⁰, bem como estabelece ideia de continuidade.

Só agora, consciente sobre os mitos natalinos de outro tempo, a voz narradora engasta símbolos da data para reconhecer sua própria condição de isolamento e poucos recursos financeiros para inseri-lo no natal de lojas “[...]cheias de desejos de calças de tergal” Essa voz evidencia seu desejo de consumo da época, dialogando com a nova geração de jovens.

A voz locutora recupera lembranças de natais passados junto com seus familiares “Nunca mais aquele Natal de nada e tudo...” e contrasta com o natal solitário da fase de sua formação (provavelmente acadêmica) em que o seu “eu” abraçava a si mesmo, frente à solidão inerente ao momento vivido “Apenas o Natal das palavras engolidas na solidão de

⁹⁹ As camisas Volta ao Mundo foram muito usadas nos anos 60 no auge dos tecidos sintéticos. Eram feitas de uma composição sintética que parecia emborrachada e não amarrotava.

¹⁰⁰ Segundo Scheneegans, citado por Bakhtin, são três os tipos de cômico: 1º Bufo – ingênuo, riso direto. 2º Burlesco – riso indireto com dose de malícia e rebaixamento. 3º Grotesco – ridicularização de certos fenômenos sociais, mas o leitor precisa conhecer esses fenômenos para que haja compreensão. (BAKHTIN, 2010a, p. 265-267).

quatro paredes nuas. O Natal em que inventava um duplo para abraçar-me e desejar-me Boas Festas: Feliz Natal!” (FERNANES, 2005, p. 145)

Dessa forma, o natal sonhado nos olhos da amada veio na sequência:

Depois, o Natal sonhado nos olhos da amada. Noite feliz ao pé da árvore luz, ações de graças ao impassível Menino de dois mil anos. Um gordo Noel distribuindo lembranças a novas e velhas crianças; todas iluminadas pela felicidade. Novamente os natais coordenando presente e pretérito, perto e distante, presença e ausência, conjugando desejo e esperança, amor e amor. (Idem)

Agora, através das ações e luzes diferentes, a voz locutora demonstra seu tom satírico¹⁰¹, ao transvestir o “velhinho que premiava crianças” para “gordo Noel”. Esse viés da sátira é confirmado através da ridicularização da personagem simbólica do Natal, contrastando a imagem do bom homem, símbolo do natal, e a imagem hiperbólica (gorda) do homem e barbas brancas, símbolo do comércio promovedor do riso reduzido através da ironia (Bakhtin, 2010a, p. 103).

A voz locutora, depois de postular os natais como elemento coordenador do presente e passado, adiciona o Natal família: “Depois, o Natal família luzindo alegria, sonorizando noites e aleluias ao Menino que me sorri outro tempo, engastado no ontem que se insiste presente “ (FERNANDES, 2005, p. 145) O Natal, por esse prisma, retoma as agruras do passado e revela uma autoimagem otimista visto que alega perceber o sorriso do Menino (alusão ao Cristo) e um tempo de arco-íris. Essa transição por vários natais ocorre mediante cenas e imagens que se guardam na mente locutora como registros e sequencialidade.

Dentre tantas imagens, surge a metáfora do nascimento do enunciador como homem das letras “[...] Homem do Menino que sabe dores e alegrias do mundo vividas pelo homem criança nas encruzilhadas do frio, aquecendo palavras que germinariam vida ao calor da fantasia.” (FERNANDES, 2005, p. 145). Nesse trecho, há efeitos estéticos que parecem sobrepor a voz irônica, todavia ela renasce com a mesma potencialidades como os natais.

Na sequência, em tom sarcástico, o eu narrador protocola o Natal:

Agora, o Natal de crianças que continuam escrevendo meu Natal. Aquelas que acrescentam pontos aos meus pontos, que enredam histórias à minha história, porque pintam imagens no surrealismo do real, no pipio das caatingas famintas, no teto das ruas, no estouro dos mísseis, no zinir das balas, na ganância dos noéis que lhes negam o sonho de um noel verdadeiramente noel. (Idem)

¹⁰¹ Sátira consiste em técnica literária que ridiculariza determinado tema, indivíduo ou organizações. (Bakhtin, 2010a)

Esse antagonismo constrói a ironia provocadora, posto que o mesmo menino sobrevivente às controvérsias de sua condição de subsistência agora reconhece outros tantas crianças jogadas à mesma sorte, embora estejam inseridas em contextos diferentes:

Natal das crianças que sonham um pratinho de nada para escaparem ao réquiem de cada dia. Crianças que bricolam imagens de sonhos amputados, de futuros explodidos em alguma mina abandonada, ou em algum peito pleno de afeto, mas seco de vida. Crianças de mães que gritam o grito de Edward Munch¹⁰², que declinam natais e natais, ignorância e ignorância, amores e desamores e conjugam vida e morte. Feliz Natal?(FERNANDES, 2005, p. 145)

Enquanto compara os natais dos meninos, a voz narradora dialoga com a possibilidade significativa a partir da imagem do grito de Munch como um recurso para intensificar a leitura crítica do horror vivido nos natais, acrescido do irônico “Feliz Natal???!”, posto que mediante aos elementos registrados, há irrisórias chance de haver, para essas crianças, um feliz natal.

Em face da crônica “Natais”, constituída mediante o contraste das vozes do enunciador, esse desejo de “feliz natal” torna-se o alvo provocador da razão. Dessa forma, nessa crônica, desvelam-se natais aptos a subjugarem a possibilidade de o natal ser feliz.

2.1.3 Sátira ao presente

A terceira obra fernandesiana a ser apreciada, por este estudo, consiste na crônica “Antigamente”¹⁰³ (FERNANDES, 2011, p. 47). Nela, a voz locutora abaliza um análogo entre

¹⁰² Pintor norueguês, foi um dos precursores do expressionismo alemão. Aos trinta anos de idade, pintou a sua obra-prima “O Grito”, que retrata a angústia e o desespero, sentimentos colhidos de suas próprias decepções.

¹⁰³ A crônica “Antigamente” de JF apresenta dialogismo ao estabelecer relação direta com outra crônica (com o mesmo título) de outro importante cronista: Carlos Drummond de Andrade. Em relação às duas crônicas, evidencia-se a negação da paródia, posto que o enunciado concreto fernandesiano não ridiculariza nem diverge do de Drummond, mas o corrobora, no processo de estilização. As vozes discursivas dos dois textos são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significativa. Assim, a crônica de JF constitui uma recriação de alguns hábitos do “hoje” e do passado, caracterizando como uma espécie de continuação ao texto de Drummond. Enquanto o primeiro destaca alguns elementos rotineiros, o segundo focaliza, não os mesmos, mas outros costumes e hábitos cotidianos a fim de serem comparados em épocas diferentes, mantendo o mesmo cronotopo.

a maneira como a vida social (a educação, caráter, posturas em relacionamentos) fora percebida dantes em oposição ao tempo atual:

Antigamente, as crianças entendiam os lábios e os olhares dos pais e deixavam qualquer conversa ou atividade pelo meio, sem inquirirem os porquês. Qualquer deslize, cortavam um doze, até provarem que focinho de porco não é tomada. Se não se explicassem, dizia-se que se meteram em camisa de onze varas, pois, querendo ou não, chutaram o balde. Para se emendarem e compreenderem bem a linguagem dos olhos e não recalitrarem, eram obrigadas a ouvir e sentir o sibilar da vara de marmelo. (Idem)

Assim, a partir do título “Antigamente”, essa crônica fernandesiana instaura uma voz marcadora do tempo. Por se tratar do nome da crônica, desse vocábulo se infere a ideia potencialmente tendenciosa à valorização do antigo ao invés do moderno. Tal premissa é confirmada, durante a leitura do enunciado concreto. Esse título poderia ser percebido como uma sentença comum nomeadora de algo ocorrido em um momento distante do presente, todavia atinge um caráter irônico caso se reconheça nele um possível tom saudosista indicador de que no presente se vivenciam mais dissabores. Corrobora-se, assim, uma postura usual dos seres humanos de acreditar que aquilo que já passou lhe era mais agradável.

Nesse caso, a ironia se dá, evidentemente, na possibilidade de justapor a realidade dos dois tempos, bem como a postura partidária do locutor em favor do passado:

Antigamente, quando se adquirira um produto barato, dizia-se que o comprara por preço de bananas, pois elas custavam apenas alguns centavos a dúzia, quando não eram distribuídas de graça, tamanha a produtividade. Se alguém pedia algo emprestado, quando deveria tê-lo plantado em sua propriedade, perguntava-se: *Por acaso você mora em cima de pedra?* (FERNANDES, 2011, p. 47. Grifo do autor)

Dessa forma, destaca-se a ironia pulverizada, já que pode ser detectada pelas escolhas lexicais e expressões as quais marcam a variedade linguística específica de um tempo em contraste ao momento presente da crônica, como se também se pode despontar:

Se a barra da calça não cobrisse bem os tornozelos, falava-se: sicrano usa calça de pular brejo, ou de pegar frango. Quando se praticava um delito muito grave, mas que chamava a atenção, notadamente porque o actante não era dado àqueles costumes, afirmava-se que ele pulara o *Corguinho*. (idem. Grifo do autor)

Os dois tempos, o passado e o presente são bem demarcados. O primeiro ou pela palavra que intitula o enunciado antigamente ou pelas construções verbais pretéritas; e o

segundo ou recebe destaque através do vocábulo hoje ou mediante construções verbais no presente.

A par disso, a produção artística fernandesiana ocorre mediante a mobilidade mental que configura a postura do indivíduo no presente, opondo-se à postura apresentada como louvável do passado: “Quando ocorriam tempestades, a despeito de a natureza ser muito mais equilibrada do que hoje, dizia-se que chovera canivete, ou ainda que caíra um toró...” (FERNANDES, 2011, p. 47) “Aos idosos e ascendentes próximos – pais, avós, tios -, crianças e adultos sempre tinham obrigação de pedir a bênção.” (idem). Esses juízos de valor apontam nitidamente para a aprovação do tempo e do comportamento antigo em detrimento do atual.

Vale pontuar que os hábitos rejeitados pelo locutor não são explícitos, todavia são aclarados à medida que são negados, ou seja, nos fios discursivos desse enunciado concreto, revela-se que as crianças e adultos deveriam obrigatoriamente pedir a bênção aos idosos e ascendentes e como essa sentença vem seguida de ideais do passado, ela é confrontada a ponto de se declarar em eco silencioso que esse hábito não é inerente às famílias atuais.

Dessa forma, a voz locutora não nega, de forma acentuada, o momento presente, apenas confere apreço aos cânones comportamentais de antigamente e o posto remete a um pressuposto: antes as crianças, os cidadãos comuns, os fenômenos naturais, a economia do país, a religiosidade, a relação com os idosos, tudo era mais reverente se comparado ao tempo presente da crônica. Com isso, o presente vai se revelando a partir da materialização, através da escrita, de eventos passados.

A princípio, “Antigamente” parece um texto monofônico, pois não há nítida multiplicidade de vozes. O locutor parece abafar os possíveis contrapontos, todavia essa impressão é enganosa de sorte que o projeto estético se instaura a partir de imagens produzidas com objetivo de produzir imagens pertinentes na concepção do locutor, mas opostas às existentes no tempo atual e implícitas no texto, configurando em polêmicas que ecoam a partir da ironia instaurada no viés do silêncio:

Ao se comprar a crédito, não se exigiam documentos. A loja apenas anotava o número de prestações, a data de pagamento e o endereço do cliente. Valia o fio de barba, de real substância identitária. Porém se o fulano fosse mau; mas mau de não ter jeito, dizia-se que era o cão chupando manga. (FERNANDES, 2011, p. 47)

Quanto ao espaço construído para realizar a devida analogia, nota-se que é vislumbrada uma região rural. Essa construção é corroborada a partir das escolhas lexicais utilizadas e legados discursivos próprios dessas regiões:

Na roça, para os meninos não fazerem bizzarria nem reinarem pela casa, sempre tinham tarefas a executar: candiar bois, recolher bagaços do engenho, juntar cana no picador, trazer o gado para o curral, separar os bezerros, arrancar guaxuma. As meninas, nada de brincarem com bonecas. Também tinham suas atividades, porque ociosidade em fazenda é coisa impensável, uma vez que labuta não falta: lavar vasilhas, arear panelas, cuidar dos bordados. Além disso, menina tinha de ter recato. Se não, poderia levar a pecha de sirigaita. Meninos e meninas se estivessem falando alto, mandava-se calarem o bico para não importunarem. Se, por acaso, intromettessem nas conversas dos mais velhos para emitirem algum parecer, dizia-se para não meterem a colher de pau onde não deviam. (idem)

A preferência por esses termos gera o trânsito pertinente entre os dois momentos, bem como instaura nitidamente o eco irônico proposto entre o enunciado e a enunciação, ou seja, se na roça os costumes louváveis foram citados, os ecos indicam oposição à cidade e aos hábitos atuais: “Quando ocorriam as tempestades, a despeito de a natureza ser muito mais equilibrada do que hoje, dizia-se que chovera canivete, ou que caíra um toró, ou ainda que São Pedro abrisse as torneiras das nuvens”. (FERNANDES, 2011, p. 47). O tom irônico, nesse trecho, é facilmente acentuado, não pelas construções metafóricas, obviamente, mas pela sugestão direta (em eco) de que a natureza já fora mais equilibrada no tempo demarcado (o antigo), bem como a livre associação ao fato de o homem hodierno ser o responsável não só pelos comportamentos desprezíveis atuais, mas, inclusive dos eventos relativos ao meio ambiente.

Nesse tempo longínquo, são revelados, pela voz narradora, alguns hábitos louváveis em ambientes religiosos:

Na igreja, não se podia conversar, a não ser com Deus, a quem se devotava profunda reverência. Não se podia atravessar a nave central do templo, sem proceder à genuflexão diante do Santíssimo Sacramento. Os padres eram chamados reverendos; os bispos, vossa excelência reverendíssima; os cardeais, vossa eminência. Adentrar à igreja com chapéu na cabeça era inadmissível, porque diante de Deus os homens tinham de prestar profundo respeito, e as mulheres deveriam cobrir a cabeça em extremada humildade. (FERNANDES, 2011, p. 48)

Mediante exposição acima, notifica-se que a voz narradora pondera, através de eco, sobre o exercício de fé dos cidadãos hodiernos, bem como sobre a irreverência às autoridades religiosas na contemporaneidade.

Essa analogia entre dois tempos se intensifica ao marcar posturas diferenciadas para homens e mulheres “porque diante de Deus os homens tinham de prestar profundo respeito, e as mulheres deveriam cobrir a cabeça em extremada humildade” (idem). Nesse excerto, apresenta-se o gesto de o homem tirar o chapéu em ambientes, ditos sagrados, como forma de demonstrar respeito. Em oposição ao gesto masculino, cabia à mulher cobrir a cabeça para demonstrar humildade.

Por outro lado, o chapéu¹⁰⁴ irrompe, no final da crônica fernandesiana, como um artefato linguístico gerador de ironia através da sátira desfiada ao longo do texto, conforme se evidencia no pequeno trecho que segue:

Ao encontrar-se com pessoas idosas, tinha-se de cumprimentá-las, retirando o chapéu. Ao se passar por alguém, à janela, ao alpendre, ou ao parapeito, o mesmo procedimento era obrigatório. Se não o fizesse, podia-se gerar até inimizade, pois este ato era considerado pouco-caso, grave afronta ao conhecido... (FERNANDES, 2011, p. 48)

Assim, a voz locutora assegura que tal objeto cobre o pensamento das pessoas, tornando-as iguais. Todavia, paralelamente, o cidadão, ao retirar o chapéu, demonstra respeito ao outro e isso sugere a ideia de que esse gesto leva o indivíduo a anular seus preceitos a fim de gerar deferência ao outro.

Na sequência, a voz narradora estabelece dialogismo com o poema drummondiano “Cortesia”:

[...] tanto que, a este respeito, Drummond escreveu o belo poema Cortesia:
 Mil novecentos e pouco.
 Se passava alguém na rua
 sem lhe tirar o chapéu
 Seu Inacinho lá do alto
 de suas cãs e fenesta
 Murmurava desolado
 Este mundo está perdido!
 Agora que ninguém porta
 nem lembrança de chapéu
 e nada mais tem sentido,
 que sorte Seu Inacinho
 já ter ido para o céu.
 Hoje, Poeta, o câncer de pele está fazendo o chapéu voltar; mas sem a mística dos
 tempos de ontem! Infelizmente! Adjuva nos, Domine¹⁰⁵! (idem, p. 48-49)

¹⁰⁴ Em épocas diversas, o chapéu significava dignidade de quem o portava. De forma geral, significa o que ocupa a cabeça, isto é, o pensamento. Já para Jung, citado por Cirlot (2005, p. 156), o chapéu recobre a pessoa, por isso a generaliza.

¹⁰⁵ Expressão em latim que significa “Ajude-nos, ó Senhor!”.

Dessa forma, a voz do poema de Drummond é utilizada como um empréstimo a fim de validar a tentativa de ridicularizar as irreverências habituais e recorrentes no momento presente. Além disso, observa-se, novamente o sujeito locutor da crônica estabelecer diálogo com o poeta Drummond: “Hoje, Poeta, o câncer de pele está fazendo o chapéu voltar; mas sem a mística dos tempos de ontem! Infelizmente! *Adjuva nos, Domine!*” a partir disso, infere-se que, no tempo atual, os ditos bons hábitos podem até ser resgatados, mas surgirão a partir de outras necessidades alheias aos bons costumes enaltecíveis da outra época.

Ratifica-se assim, nessa obra, a derrisão revestida de sátira, posto que através dela ridicularizam-se os costumes comportamentais da sociedade, bem como considera o movimento dessa sociedade como substância caracterizadora da ironia. Ressalta-se, inclusive, o valor inflacionado de um tempo sobre o outro: o passado sobre o presente.

2.1.4 O (dis)forme e Amorfo: nas Vias do Grotesco

A quarta obra a ser analisada com objetivo de perceber o formato da ironia trata-se da crônica intitulada “A Inteiramente Outra” (FERNANDES, 2011, p. 45). Essa narrativa curta traz em seu bojo o princípio do grotesco¹⁰⁶, como a deformação e o exagero, pois a ex-aluna de Olegária¹⁰⁷ já fizera tantas cirurgias plásticas que perdeu completamente sua aparência física original, produzindo um sem-sentido, posto que paralela à aparência, a personagem perdeu também sua essência e passou a ser outra pessoa.

Assim, a voz locutora instaura a crônica, apresentando duas personagens: de um lado uma personagem que não consegue reconhecer nenhum traço da sua interlocutora, mesmo mediante afirmação de que elas já se relacionaram anteriormente; por outro lado, uma ex-aluna que deseja se apresentar à professora Olégária, todavia nada trouxe da época em que elas conviveram no ambiente acadêmico:

Olegária arregalara os olhos como se estivesse diante de um fantasma. A moça, ao vê-la, abraçou-a como se fossem amigas de longa data. Mesmo com uma memória de elefante, não se recordava de havê-la visto antes, mas tinha de fingir-se amável

¹⁰⁶ Segundo Bakhtin, no grotesco se ridicularizam certos fenômenos sociais. Assim, os vícios são levados ao extremo e, nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados. Além disso, se o riso se atenuar, tomará forma de ironia.

¹⁰⁷ Nome teutônico, cujo significado alude à força e poder.

até conseguir descobrir-lhe o nome e restaurar a imagem perdida. Mas, o diabo da pergunta costumeira veio sem que ela esperasse:
 -A senhora não se lembra de mim? Fui sua aluna no curso de Letras! (idem)

A voz narradora, depois de anunciar que a personagem mais velha se propusera a fingir-se amável, passa falar de dentro do pensamento da professora e desponta internamente a inquietação de Olegária. Ela se sentia traída, pois “Acreditava que a face daquele ser se perdera nos espelhos das águas. Via-se uma mulher revoltada contra os próprios limites e, principalmente, por ter de se manifestar, pela primeira vez, incapaz de reconhecer uma ex-aluna.” (idem) Esse sentimento, a partir da alteração emocional da professora, é demonstrado, pela voz narrativa, com certo exagero e culmina em uma maneira de acentuar as transformações porque a jovem passara. A reflexão da professora sobre suas próprias limitações de memória, devido à idade, promove uma consonância de pensamento entre as duas personagens, mas isso será confirmado mais adiante dentro da narrativa.

Mediante o silêncio e negativa implícita de que a professora não a reconheceria, a ex-aluna continua “Não se preocupe, Professora! Até meu namorado, que estava na Europa, ficou meio perturbado com as minhas transformações.” Na sequência, a moça passa revelar à Olegária seu grande feito: “Passei por uma série de cirurgias estéticas, pois me sentia envelhecida. Eu sou a Alélia¹⁰⁸. Tinha quarenta anos e consegui voltar aos vinte, com a experiência de uma mulher madura”. (idem) Assim o locutor acaba produzindo ironia por falta de ajuste entre as situações apresentadas como ideais e as reais, ou seja, por mais que personagem passasse por processos cirúrgicos estéticos, não voltaria aos vinte anos e algo de sua natureza expressiva permaneceria, mas, no caso de Alélia, devido ao desaparecimento de todos os seus traços de hereditariedade, corrobora-se o título da crônica o qual sugere sua transformação integral em outra pessoa.

Sobre o título dessa obra “A Inteiramente Outra”, uma análise metalinguística sob a perspectiva da gramática normativa, conduz-se à confirmação de que o ocorrido com a mulher e suas “plastias” a levou a materializar o grotesco, o disforme. Ao recuperar esse conteúdo morfológico, depara-se com a regra de que o advérbio modifica o verbo, o adjetivo e outro advérbio, todavia, nesse trecho, o advérbio *inteiramente* aparece transgredindo essa função pré-estabelecida, posto que altera o pronome indefinido *outra* substantivado pelo artigo definido *a*. Assim, constrói-se a ideia de que não se trata de outra pessoa, mas de inteiramente outra, refutando qualquer possibilidade de equívoco nesse julgamento. Ao antecipar, através

¹⁰⁸ Nome de planta ornamental da família das crucíferas. Os vegetais crucíferos são repolho, brócolis, couve-flor.

do título, que Alélia tornou-se um ser com características repugnantes aos olhos da personagem com quem ela dialoga, corrobora-se a ironia apresentada nas vias do grotesco.

Nessa perspectiva, Fernandes (2007, p.31) afirma que a ironia se realiza quando “[...] o locutor contrapõe as verdades da lógica e da razão à verdade”, instaurando o “sem-sentido de uma realidade possível somente naquelas contingências sociais, impostas por um determinado sistema”, como se pode exemplificar neste trecho:

-Eh! Fiz omatoplastia e blefaroplastia nos olhos e retirei aquelas olheiras roxas e rejuvenesci as pálpebras. Meus olhos, que eram castanhos receberam uma lente azul, mediante uma oftalmoplastia. Realizei meu sonho. Meus cabelos, antes pretos, receberam implantes, ficando com luzes permanentes. Meu nariz, extremamente chato, passou por uma rinoplastia e ficou afilado e arrebitado, como o da Angelina Jolie. (FERNANDES, 2011, p. 45)

Percebe-se assim que as mutações, mediante intervenções cirúrgicas, vivenciadas pela personagem são de caráter exagerado e disforme. Chama-se atenção especial, nesse trecho, a figura do nariz. Por se tratar de uma imagem que contempla os orifícios do corpo grotesco, denigre-se e se ridiculariza. O nariz como representação de símbolo fálico, mediante a intervenção cirúrgica cumpre caminho inverso, haja vista que foi diminuído e afinado, cunhando um fenômeno negativo.

Além disso, necessário se faz retomar ideia de Schneegans¹⁰⁹, citado por Bakhtin (2010a, p. 265-267) de que o grotesco é uma categoria do cômico que se fundamenta no contraste entre os sentimentos de satisfação e insatisfação.

Assim, no caso de Alélia, a insatisfação instaurada e confirmada, ao longo da crônica, está na impossibilidade ou pouca probabilidade de um indivíduo passar por tantas e invasivas intervenções cirúrgicas quanto ela e de que essas transformações sofridas possam, evidentemente, desconfigurar plenamente a imagem da personagem; já a satisfação está vinculada ao efeito moral de se poder debochar de um evento dispendioso que é se submeter a inúmeros processos cirúrgicos, bem como ridicularizar da iniciativa de alguém negar todas suas características e identidade física e psicológica.

Nesse sentido, vê-se o corpo de Alélia como elemento do grotesco, já que está em estado de recriação e exagero:

¹⁰⁹ Vale ressaltar que Bakhtin traz vários pensamentos desse pesquisador Alemão para sua obra com intuito de refutá-los, todavia o teórico russo ratifica alguns pontos como a questão do grotesco.

Meus lábios, finos e roxos, receberam um enchimento em uma queiloplastia e se transformaram nos lábios da Aline Moraes¹¹⁰. Aquelas orelhas grandes e cabanas, semelhantes ao Esminteu¹¹¹ da Mitologia, sabe, harmonizaram-se com a face. Foi uma dolorida otoplastia; mas pagou a pena, já que minha alma não é pequena! A face, já meio enrugada, sofreu uma ritidoplastia, a fim de recuperar o rosto de ontem, impossível ao ser lírico do poema *Retrato*¹¹². Lembra-se? (FERNANDES, 2011, p. 45-46)

Ressalta-se ainda que para efetivação do grotesco, nessa obra, é mister que se reconheçam os dialogismos¹¹³ externos à obra, inclusive as relações com os padrões de beleza estabelecidos pela sociedade midiática e industrial do século XXI. Nesse sentido, a personagem continua suas explicações vertiginosas contra o processo de envelhecimento do ser humano as quais confirmam o arquétipo pós-cirúrgico, que segundo ela, sobrepõe o protótipo anterior:

Minhas mamas pesadas e em queda vertiginosa, adolesceram-se. É o milagre na mamoplastia. Os rapazes dizem que estou dez!
A minha barriga, protuberante, cheia de estrias, passou por três lipoaspirações e por uma dermolipectomia, e adquiri esta barriguinha de Vênus de Milo¹¹⁴. O bumbum, caído e cheio de estrias, recebeu uma carboxiterapia especial. Uma cicatriz, decorrente do tombo de uma árvore, pois eu era muito traquina, desapareceu por intermédio de uma bioplastia. Ficou tudo parecido com aquele da Jennifer Garner¹¹⁵. As pernas, cobertas de varizes, foram atentamente modificadas por raios laser, mediante uma quirsoestomia, ao ponto de, agora, assemelharem-se às da Sharapova¹¹⁶. (FERNANDES, 2011, p. 46)

Assim, a suspensa possibilidade de Alélia se encaixar em tantos padrões remete à confirmação da estranheza propiciada pela imagem da ex-aluna ante a professora. Na sequência da narrativa curta, a voz do autor-criado se mistura à voz interna da personagem e

¹¹⁰ Atriz brasileira de telenovelas. Ela possui lábios exageradamente grossos.

¹¹¹ Como Apolo era chamado após ter livrado a terra de uma invasão de ratos (sminthos).

¹¹² Dialogismo com o poema Retrato de Cecília Meireles. Nesse poema, a voz lírica se depreende das imagens perdidas nos espelhos ao longo da vida no processo de envelhecimento do indivíduo.

¹¹³ Evidencia-se aqui o fato de que os diálogos sugeridos devam ser identificados para que os efeitos sociais visados sejam contemplados.

¹¹⁴ A Vênus de Milo é uma famosa estátua grega. Ela representa a deusa grega Afrodite, do amor sexual e beleza física. É uma escultura em mármore com 203 cm de altura, que data de cerca de 130 a.C., e que se pensa ser obra de Alexandros de Antióquia.

¹¹⁵ Atriz norte-americana, conhecida, principalmente, por estrelar o filme De repente 30, no ano de 2004.

¹¹⁶ Atleta russa. Conhecida por seu talento nas quadras de tênis e por sua beleza.

supre o silêncio de Olegária, pois ao contrário da moça despudorada, a professora evita articular palavras devido à sua evidente reserva e interesse em não ofender a outra:

Olegária, muito pudica, olhava ao redor. Meu Deus, essa mulher ficou louca. Quem te viu e quem te vê! Durante todo o curso a tive como mulher de bom-senso! Até onde vai a vaidade? Além disso, perdeu a vergonha. Onde já se viu falar, em público, de coisas tão pessoais? Que horror! Ainda bem que ela passou do bumbum para as pernas. Se ela disser que fez modificações em partes íntimas, vou desmaiar de vergonha. (idem)

Em razão desse pensamento de Olegária, observa-se que a professora estava apreensiva, pois percebeu que Alélia não conseguia autocontrole mediante a situação na qual vivia e julgava que estava em vantagem.

Nesse ponto, embora as duas personagens estejam em posições ideológicas opostas, suas posturas se afluem, haja vista que tanto a ex-aluna quanto a professora desejam dissimular a idade cronológica: “Será que ela não vê que já passei dos... Bem não gosto de revelar minha idade. Nem para mim mesma, mas para contrariá-la, já passei dos setenta! Fui aposentada!” (FERNANDES, 2011, p. 46). A primeira passou por incontáveis intervenções cirúrgicas em nome da vaidade que a impulsiona a desejar os vinte anos quando já passou dos quarenta; a segunda, paradoxalmente, se reconhece em um terreno de idade maior, mas não gosta de revelar, nem mesmo em pensamento e para si mesma, sua idade. Nisso, reside a consonância de pensamento entre a ex-aluna e a professora, conforme foi anunciado no início desta subparte. Evidencia-se assim a ironia pautada pelo fingimento, pois as duas optam por dissimular suas concepções a respeito da própria idade.

Na sequência narrativa, a voz ininterrupta de Alélia continua a nomear as intervenções estéticas realizadas por ela:

Os dedos dos pés, tortos, por causa de um reumatismo que sofri logo que casei, tiveram de ser retificados. Fiz uma datiloplastia que os tornaram capazes de excitar os podófilos. Igualmente, aconteceu com os dedos das mãos, pois sempre quis ter dedos iguais aos da Sharon Tate¹¹⁷. Olhe só como eles estão! Causa admiração aos queirófilos! Você sabe que me separei e tenho de provar para o meu ex que não estou de jogar fora. Estou namorando sem parar. Estou vivendo momentos de paraíso. (idem)

¹¹⁷ Atriz norte-americana e uma das mulheres mais bonitas do cinema da década de 1960. Morreu de maneira trágica, brutalmente assassinada, aos oito meses de gravidez, pelas mãos da notória Família Manson, seita de jovens seguidores de Charles Manson.

Nesse trecho, nota-se aproximação de ideias, relativas à extrema vaidade a ponto de se considerar relevante a beleza de pés e mãos, bem como se causa estranheza o destaque das desfeitas relações matrimoniais da ex-aluna e seu ingresso em uma vida liberal. Logo após afirmar que fez cirurgia reparadora estética nas mãos e pés (indução ao absurdo por consolidar exagero), a personagem passa descrever sua vida afetiva e o faz de forma extravagante, ao declarar a motivação para ter se tornado inteiramente outra. O que chama a atenção, nesse caso, é a aproximação desses dois momentos discursivos, pois um parece estar intimamente ligado ao outro.

Nesse ínterim, Alélia declara que suas relações com o sexo oposto têm mantido um dinamismo peculiar e que por isso está vivendo “momentos de paraíso”, com alusão à promiscuidade. Para a professora e sua ortodoxia, há espanto, revelado pela voz narradora, dentro do pensamento da professora, uma vez que a moça não permitiu a alternância de locutores e falava de forma ininterrupta: “Credo! Ela não mudou só de aparência! A cabeça também deve ter passado por uma cefaloplastia, ou por uma amnestoplastia, pois perdeu todo o recato que uma mulher deve ter.” (FERNANDES, 2011, p. 46). Mediante esse sobressalto materializado apenas em pensamento, a professora Olegária ouve algo que sua pudicícia não admitiria:

-Pois é, Professora! Para isso, submeti-me a uma ninfoplastia e até a uma himenoplastia para recuperar sensações de que havia me esquecido. Depois, se não estiver tudo no lugar, como dizem, a meninada nem olha para você! Como me envaideço, quando pensam que tenho vinte e poucos anos! Não há alimento melhor para o ego! (FERNANDES, 2011, p. 46)

A partir dessa declaração, ratifica-se o grotesco, não só como forma determinante da ironia, mas como a materialização do baixo corporal, exagerando-se caricaturalmente de um fenômeno negativo, nesse caso explícito, a vaidade em detrimento da saúde e da compostura social.

Nesse sentido, Olegária ainda professa silenciosamente seu juízo de valor sobre a atitude da moça: “Santo Deus, creio que ela se submeteu até a uma logoplastia, porque decorou todos os termos cirúrgicos possíveis; mas perdeu o sentido da pudicícia [...] mas está necessitando mesmo é de uma psicoterapia. Posso estar enganada, mas...” (idem). Finalmente a professora expressou sua voz de forma audível: “Alélia, você faz jus ao nome que tem. *Kyrie, eleison*¹¹⁸!” (idem. Grifo do autor). Com essa exposição, de forma dissimulada, a professora

¹¹⁸ Frase em latim que significa “Senhor, tenha piedade!”

ridiculariza a atitude da vaidosa moça, atribuindo-lhe características do vegetal ornamental que deu origem ao seu nome.

Assim, a ex-aluna de Olegária, com sua proposta de corpo perfeito¹¹⁹, apresenta-se disforme, amorfa, posto que não se nota mais sua identidade. Portanto, com a crônica “A Inteiramente Outra”, corrobora-se a derrisão com base no grotesco e essa modalidade assegura a polifonia inerente à obra fernandesiana.

2.1.5 Derrisão em teias metalinguísticas

Será acrescentada, nesta subparte, a análise comprobatória de que a derrisão também pode ser construída nas teias metalinguísticas. Assim, a personagem narradora faz uso da linguagem verbal enquanto a relaciona com a vertente filosófica de que o ser é revelado pela sua palavra, bem como sugere que o silêncio e a constante falta dele também revelam os indivíduos, considerando o meio social no qual se está inserido. Para tanto, a crônica a ser analisada se intitula “Palavras sobre Palavras” (FERNANDES, 2011, p. 9), cujo título já instaura a ideia de linguagem para discutir ela mesma.

Assim, a partir da motivação proposta, neste trabalho, de que a polifonia é constituída pela ironia em devir e que esse gênero do discurso se trata de um ambiente propício para ancorar a ironia, torna-se relevante a sistematização de algumas formas de manifestação da ironia nas crônicas de JF.

Nessa crônica específica, a ironia realizada, através da metalinguagem, alude ao acontecimento ambientalizado pela narrativa curta, pois é preciso considerar os enunciados produzidos na construção da obra em oposição aos possíveis efeitos de sentido ao se considerar que há linguagem falando de linguagem.

O título da crônica fernandesiana “Palavras sobre Palavras” já propõe o jogo discursivo a ser identificado ao longo da obra, pois sugere que se trata de palavras (linguagem verbal) voltada para sua própria condição e performance. Essa premissa é confirmada, visto que a voz narradora assevera a relevância da palavra em duas instâncias.

Na primeira instância, o autor-criado, por ser a personagem central da crônica, se apresenta como um indivíduo dotado de reflexão a partir das observações inerentes ao seu cotidiano:

¹¹⁹ Alusão aos padrões estéticos corporais.

Depois de vinte anos, todo passo é curto na corrida pelo tempo. Na tentativa de ultrapassar os obstáculos e passar-me o bastão, pois estou sempre na expectativa de encontrar o meu outro lado na travessia para mim mesmo, procuro ativar-me, fazer-me na revelação da palavra e da linguagem por que me transformo. (FERNANDES, 2011, p. 9)

Nesse trecho, introdutório da narrativa curta, já se constata o cunho filosófico da busca pela própria essência através da travessia¹²⁰ de si mesmo através da linguagem e para isso, obviamente, utiliza-se da linguagem, posto que se surge um gênero do discurso. Essa discussão será retomada mais adiante na segunda parte dessa análise.

Ainda nessa primeira instância, é necessário focar na maneira como a personagem fala sobre si mesma: “[...] estou sempre alerta à busca do conhecimento, possível através da leitura de minha essência, de alteridade e do mundo que me rodeia. Um livro é sempre amigo e companheiro nesta tarefa de viagem e de cinzelamento de mim mesmo.” (idem) Nesse caso, a personagem acrescenta, através de palavras, seu gosto pela linguagem escrita através dos livros. Além disso, revela-se como um cidadão comum que se envolve em atividades triviais como ir ao consultório médico ou aguardar em alguma fila:

Sempre que sou obrigado a deter o passo para refazer o percurso, retificar os motores, à espera de socorro médico ou em filas perde-tempos, gosto de conversar com aqueles feiticeiros de palavras que engastam o saber no centro de um círculo, na ponta de algum triângulo, ou de encantar e conjugar algum verbo no interior da minha linguagem, mediante a forma de conto, crônica ou poema, em que a verdade se esconde e se revela nas sombras e no brilho de cada letra. (idem)

A voz narradora, nesse trecho, nomeia os autores de obras literárias como “feiticeiros de palavras” e essa referência constitui uma imagem metafórica a qual se sustenta com palavras para demonstrar que é através da linguagem verbal que existem as verdades e que elas são, também através das palavras¹²¹, escondidas ou dissimuladas através da ironia:

Estas circunstâncias, entretanto, são penosas, desgastantes, pois há sempre algum ruído impedindo-me o gozo da leitura, a penetrar-me os ouvidos e a misturar as palavras, pondo-as umas sobre as outras, como se meu cérebro fosse um

¹²⁰ Dialogismo com a obra Grande Sertão Veredas, de João Guimarães Rosa. Nessa obra, o filósofo-jagunço Riobaldo afirma que a travessia sugere a passagem da ignorância para a lucidez.

¹²¹ Essa insistência em reforçar que a personagem faz uso da palavra se torna relevante, pois a ironia metalinguística reside no cerne das entrelinhas textuais.

palimpsesto¹²², como ocorre quando duas comadres falam uma de cada lado do meu assento, anulando-me as funções do hipocampo¹²³. Pior quando há um aparelho de televisão ligado, geralmente em um programa de efemérides, em que conversas jogam palavras ao vento, como se elas não fossem parcelas de alma e de espírito na pronúncia do nome que se quer revelação do ser que fala e se quer fala, a fim de recriar as formas do belo estético e do sublime poético, imprescindíveis à confirmação do humano escondido no escuro de cada parte do meu nada que batalha o difícil tudo nas bordas da estrela de sete pontas e no olho que me vê desde a eternidade. (FERNANDES, 2011, p. 9)

Nesse ponto, a derrisão nas teias metalinguísticas ganha nítido realce, haja vista que se evidenciam comportamentos para ridicularizá-los e isso é feito também na linguagem verbal, conforme se segue:

Mais custosa se torna, ainda, a tarefa de tecer o ser em palavras quando as falas alheias se cruzam no hemisfério esquerdo do cérebro, e a linguagem se transforma em um turbilhão de sons interferindo no processo criativo. Se produzir um texto é a repetição do ato criador, através da pronúncia reiterada do verbo, achar a palavra certa já é uma tarefa angustiante. (FERNANDES, 2011, p. 9-10)

Dessa forma, configura-se a segunda instância dessa análise, pois, ao mesmo tempo em que se propõe relevante discussão a respeito das palavras para tecer o ser, essa ideia filosófica se volta para a voz locutora em seu ato narrador. Essa voz, por sua vez, é desvelada como ser em busca de sua essência, em travessia. É possível, então, inferir que, através da linguagem verbal dessa crônica, o eu narrador fala de si mesmo e da angústia de criar a si mesmo em meio às adversidades referentes ao instante da criação:

O sofrimento de criar o novo, quando a maioria se contenta em jogar palavras fora, converte-se em tormento maior quando se agregam aos ruídos demoníacos dos aparelhos ligados a pessoas destituídas do desconfiômetro celular a gerir a mulher, filhos, os filhos, a amante, a namorada e os negócios em uma sala de espera de concessionária. (idem)

Tem-se, assim, a voz criadora tecendo sua criação (a crônica) enquanto fala da criação. Esta, por sua vez, vangloria o silêncio, mas o faz no instante que inaugura a voz pensante. Além disso, expõe-se a discussão filosófica de que o ser é desvelado pela linguagem.

¹²² Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro; atualmente pode-se decifrar o primitivo mediante a fotografia com raios ultravioleta.

¹²³ Vocábulo pertence ao campo semântico da anatomia e significa estrutura curva do soalho do corno central de cada ventrículo lateral do cérebro que forma a maior parte do córtex cerebral olfatório.

Concomitantemente, essa mesma linguagem se projeta para a revelação da voz locutora: ser criador e inconformado com seu próprio tempo, com os sons e com a inércia ontológica dos outros.

Desse modo, a voz narradora ratifica a ironia intrínseca nas teias da metalinguagem. Acrescenta-se ainda um conflito inerente à consciência criadora:

As palavras, se não me policiar, encavalam-se umas sobre as outras, como se o discurso se compusesse de uma legião de falantes simultâneos, a gerar uma linguagem bestialógica ou demoníaca, tantos são os ruídos interpostos à composição do texto verbal, a fim de conquistar alguns passos a mais na viagem e depois dela: agercomdiopendomacalomendoxivafajagojeponelabacewekiolomçabeno. O cérebro se torna impotente para joeirar a linguagem e dispô-la na lógica do pensamento, quando se assassina o silêncio e não se vive suas pérolas e pepitas. (idem, p.10).

Percebe-se, assim, a nítida provocação do autor-criado em relação aos ruídos que intervêm no ato criador. Todavia, nesse viés, reside também a derrisão, posto que se faz uso de palavras e, inclusive, a concretiza de forma exagerada mediante a construção “agercomdiopendomacalomendoxivafajagojeponelabacewekiolomçabeno¹²⁴”. Com a falta de sentido instaurada por esse vocábulo, é possível aclarar os empecilhos às manifestações da linguagem que tece também o ser:

O excesso de falas, inúteis em sua maioria, interfere nas funções do giro inferior do lobo frontal do cérebro e, em decorrência, em minha substância de homem, pois ele é o último espaço em que posso gestar a minha conformação com Aquele que criou a palavra. No momento em que o cérebro é perturbado por celulares, televisão, conversas várias, o leitor e, sobretudo, o criador de imaginários, são impedidos de articular a palavra em toda sua extensão metafísica. Em decorrência, também são impedidos de articular a palavra em toda a sua extensão metafísica. Em decorrência, também são impedidos de articular e elevar o ser além do humano, pois o homem só pode se desvelar em linguagem, mormente a verbal. Perder a linguagem por qualquer motivo, notadamente fútil, é perder a identidade ontológica. (idem)

Por esse raciocínio, se o homem se patenteia na linguagem, aquele que muito fala, bem como o que possui uma linguagem confusa ou mesmo aquele que se omite, todos comungam da natureza inerente à sua maneira de se aclarar. Por isso, há aqueles (o confuso e o nulo) que se constituem em turbilhões e aglomeração de ideias.

Assim, mediante os ruídos tecnológicos, mormente a fácil disponibilização do indivíduo para se render às tendências opostas à busca de si mesmo e às transcendências, a

¹²⁴ Agrupamento silábico sem preocupação de construção de um signo. Onomatopeia que alude ao muito falar, mas pouca atenção ao sentido do que se fala.

voz narradora continua imprimindo seu caráter irônico e provocador, já que utiliza palavras para ridicularizar o excesso de palavras inerente aos indivíduos. Por outro lado, a personagem locutora se escusa e acrescenta que falar só se constitui uma realização humana, caso o indivíduo tenha consciência plena do que se está falando e, principalmente, escrevendo, pois “cristalizar o pensamento em linguagem é cristalizar a própria essência”. (FERNANDES, 2011, p. 10).

Corrobora-se, nesse sentido, o paradoxo envolvendo o caráter ontológico dessa crônica intitulada “Palavras sobre Palavras”, já que, nessa obra, há palavras, mas elas exigem o silêncio como pano de fundo, a fim de que sejam compreendidas: “Ora, este processo integral de fala e linguagem só pode se realizar plenamente no silêncio, momento em que o ser pensa e conversa consigo mesmo na peregrinação que procede ao interior da própria verdade. *Deo gratias et Mariae*¹²⁵!” (idem). Assim, em outras *palavras*, para se advogar a favor do silêncio, é preciso utilizar palavras e é por elas que se emergirá a essência de cada um.

Portanto, essa obra fernandesiana ora chama atenção para a discussão filosófica materializada no texto; ora para o próprio discurso constituinte de derrisão nas teias metalinguísticas, comprovando o devir¹²⁶, condição característica da ironia, haja vista que esse dinamismo em outro tempo ou em outra circunstância pode produzir efeitos de sentido divergentes dos aqui destacados.

2.1.6 Fingimento: uma vertente da ironia

A sexta obra a ser apreciada trata-se da crônica “É Preciso Fingir” (FERNANDES, 2005, p.91). Essa crônica é intitulada de forma a explicitar o principal elemento deste subcapítulo: a ironia como fingimento¹²⁷. Para tanto, o título traz intrigante sentença: a de que é necessária a dissimulação.

Tal vertente pode ser confirmada na obra de forma desfiada, posto que não se concentra em um determinado trecho isolado do texto. Assim, embora possuam

¹²⁵ Expressão em latim que significa “Graças a Deus e a Maria”.

¹²⁶ Parodiando Pinski, citado por Bakhtin (2010a, p. 121), a principal fonte do riso – reduzido ou não – é o movimento da vida, isto é, o devir.

¹²⁷ Fingimento vem do verbo fingir (*fingere* – no latim) que significa dissimular, fantasiar, fingir sinceridade.

posicionamentos divergentes no que se refere à conduta um do outro, Hegião¹²⁸ e Filopólemo¹²⁹ possuem relacionamento amigável. Essa antítese é instaurada no momento em que Filopólemo, como voz narradora, fala sobre seu amigo:

Houve uma fase da vida que Hegião queria consertar o mundo. Tudo que lhe parecia errado era água para armar uma tempestade e energia para detonar raios e trovões. Hoje, o mundo pode cair-lhe sobre a cabeça, que ele não se abala. Dia desses mesmo, pareceu-me sentir que o estavam ludibriando, mas agiu como se não fosse com ele. (idem).

Assim, por estranhar a postura de Hegião, Filopólemo passa a questionar a atitude pacífica do outro e obtém resposta que corrobora o título da obra: “Aprendi com Fernando Pessoa¹³⁰, que não é somente o poeta que deve ser um fingidor¹³¹; a maioria das pessoas, hoje, se quiser viver de forma saudável e em harmonia, tem que fingir.” (idem) Nesse sentido, a personagem faz clara apologia à dissimulação e a declara como forma saudável de se viver em meio ao contexto social no qual se está inserido.

Para isso, Hegião faz um trocadilho com um trecho do poema de Fernando Pessoa a fim de conferir um tom de zombaria: “Fingir tão completamente que chegue a fingir que a dor que lhe é impingida, pareça uma doença originária das próprias imperfeições corporais, ou fingir tão completamente que chegue a sentir que é amor a dor e a náusea¹³² que deveras sente.” (idem). Dessa forma, fingir que é amor a dor e a angústia sentida, imprime a ideia de extrema dissimulação, todavia esse fingimento se faz necessário, na visão de Hegião.

Vale ressaltar que, nessa obra em estudo, as personagens, a princípio¹³³, não vivenciam a ironia, mas elas dialogam sobre essa prática. Suscitam-se, assim, experiências

¹²⁸ Nome significa o que guia ou conduz.

¹²⁹ Nome cujo significado é aquele que gosta de guerra.

¹³⁰ Fernando Pessoa (1888 - 1935), nascido em Lisboa, foi poeta e escritor. É conhecido por suas múltiplas personalidades, os heterônimos, que eram e são até hoje objeto da maior parte dos estudos sobre sua vida e sua obra.

¹³¹ Dialogismo com o célebre poema de Fernando Pessoa “Autopsicografia”, no qual a voz lírica transmuta suas experiências através da linguagem. Dessa forma, a possível mimetização e simulação arrastam o sentimento para outra dimensão, culminando na ideia de que o que se escreve não é mais verdade, mas sim poesia. Logo, imprime-se a ideia de que poesia não é realidade, é arte.

¹³² Na perspectiva sartreana, a náusea se trata do ponto máximo da angústia. Todavia, a náusea não está dentro do indivíduo, ao contrário, ele é que está dentro dela. Logo o mundo é a náusea. (SARTRE, 1969, p.34)

¹³³ Essa atitude é questionável, já que, mesmo na discussão, as personagens podem estar fingindo.

vividas pelas personagens anteriormente ao momento da narrativa, conforme se pode notar a seguir:

[...] Você só conhece uma pessoa realmente, quando ela, de alguma maneira, pode controlar parte de algum fio da meada que enreda a sua vida. Foi o que aconteceu comigo! Tinha um amigo que, de repente, foi alçado a um cargo de chefia, por minha indicação, sem que ele o soubesse. Assim que assumiu, o primeiro colega e amigo – considerava-o amigo – a ter a ponto do novelo da existência extirpado fui eu. Pelo menos, foi o que ele pensava. (FERNANDES, 2005, p. 91-92)

Com a recuperação desse acontecimento relacionado a um falso amigo, percebe-se que a ironia, em vertente de fingimento, passa ser explicada por Hegião:

Medi, pesei e sopesei a decisão que deveria tomar e concluí que o melhor que teria de fazer era tornar-me um fingidor. Fingir tão sinceramente, para que ele pensasse que eu continuava a vê-lo com os mesmos olhos antigos, ou acreditar que aquela operação de catarata que fizera de nada me adiantara, pois permaneço na escuridão, a ponto de não enxergar as suas sandices. (idem)

Esse pensamento de Hegião é concluído com recurso metafórico. Para isso, fez-se uso de vocábulos como “catarata” e “escuridão” como elemento discursivo produtor de imagens que corroborem o estado, nesse caso, intencional de cegueira mediante os fatos. Aliada a essa condição, representada pela metáfora, o significado do nome Hegião também confere a inserção da derrisão na crônica, já que “aquele que serve de guia, o que conduz”, (FERNANDES, 2005, p. 93) na verdade, fomenta o fingimento implacável, bem como revela certa amargura e desejo de presenciar o fracasso do outro. Para isso, a personagem se declara praticante do exercício de espera pelo momento ideal:

Pode ser que hoje ele se sinta realizado pelas extravagâncias cometidas; mas, como todos os mistérios, algum dia, serão desvendados, até aqueles de que fala Pascal¹³⁴, espero sua integral decepção por se saber ludibriado pelo meu fingimento. Aí, aquele gostinho mefistofélico que tivera, transformar-se-á em dor. E a dor que se segue ao prazer, dói mais que aquela sentida enquanto fingia acreditar em sua amizade. (FERNANDES, 2005, p. 92)

Por outro lado, Filopólemo não concorda com essa decisão de Hegião em manter o fingimento a qualquer custo:

¹³⁴ Blaise Pascal (1623-1662) foi um físico, filósofo e matemático francês. Como filósofo e místico, teve uma de suas afirmações difundidas pela humanidade nos séculos posteriores: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”; já como físico, em um de seus estudos, esclareceu o princípio barométrico, a prensa hidráulica e a transmissibilidade das pressões.

Você tem vocação para masoquista, Hegião! Se fosse comigo, lhe diria a verdade. Mostraria a ele a falsa amizade que ele lhe devotara até o momento. Ainda mais que desprezara a sua especialidade, atribuindo-lhe uma função que nada tem a ver com as atividades com que você fez seu nome ao longo da carreira! (idem)

Nesse instante, com o objetivo de discordar desse posicionamento de Filopólemo, o qual faz jus ao significado de seu nome por demonstrar apreço por situações de confrontos diretos, Hegião instaura uma teoria a respeito da questão fingimento “[...] Antigamente, eu o chamaria à realidade! Faria uma tempestade diluviana! Hoje, acredito que o melhor é fingir, porque quem ri melhor, ri por último!” (FERNANDES, 2005, 92). Estabelece-se dialogismo com o ditado popular *Quem ri por último, ri melhor*. Assim, há o deslocamento da palavra “melhor” para o início da frase com intuito de que o foco esteja na ação de rir melhor e não na ação de rir “por último”. Mas a teoria de Hegião não se encerra nesse ponto. Segundo ele, a atitude afoita de praticar a sinceridade e ser autêntico é característica da juventude, já que esse comportamento está aliado à imaturidade:

-Hegião, acho que você pirou de vez! Sou adepto daquela máxima, chamada “lei de talião”: *Oculum pro óculo, et dentem pro dente*, que quer dizer: *Olho por olho, dente por dente!* Pisou no meu pé, estou retribuindo a gentileza à altura!
-Você sabe que também já segui essa máxima letra a letra; mas o tempo passa, e nós mudamos. Você é ainda é muito jovem. Só irá perceber isso daqui a algum tempo. Não há ferida que o tempo não cure. É pena que talvez não viva para vê-lo inteiramente outro! (FERNANDES, 2005, p. 93. Grifo do autor)

A contrapartida em relação à declaração de Filopólemo é evidente, haja vista que do lado oposto, vê-se, na maturidade, a plena condição de exercer o fingimento. Além disso, Hegião se apresenta como um ser enfadado das relações com os outros e isso se remete, novamente, à ideia de que ele não só sente a náusea¹³⁵, mas está inserido nela. Essa personagem vê no fingimento um antídoto contra o vômito que lhe é eminente.

As personagens Filopólemo e Hegião se situam de forma oposta, pois o primeiro garante que o fingimento não faz parte de suas peculiaridades “Comigo, isso nunca vai acontecer! Fingir que tudo está bem, quando não está, não faz parte de minha índole.” (idem, p. 94). Já o segundo afiança, mediante as experiências desastrosas vividas, que:

Nada melhor do que você ver aquele sorriso diatríptico nos lábios de quem o está pensando enganado, e você é que o está logrando! Sei que é uma atitude um tanto diabólica; mas nada como pagar com a mesma moeda, e a pessoa se julgar no

¹³⁵ Ver em Sartre (1969, p. 34)

pedestal da glória! É uma forma de bem viver, ou melhor, de conviver em uma sociedade hipócrita! (FERNANDES, 2005, p. 94)

A partir disso, torna-se manifesto que a trama, nessa crônica, não se resolve, pois uma personagem não convence a outra e tudo continua como começou, isto é, um defende o fingimento e o outro afirma repudiá-lo. Todavia, vale destacar que a polêmica explícita está situada justamente nessa discussão e se intensifica, posto que, após a declaração de Filopólemo de que é melhor a guerra declarada, Hegião, mesmo em clima amistoso, ataca:

-Você e o Bush¹³⁶ podem dar as mãos. Acredito que o melhor é a guerra fria, em que você nem armas tem e finge tê-las.
-Mas, no seu caso, você as tem; só não quer usá-las! Tanto é verdade que atua em todos os flancos, a fim de que pensem que você conhece a vanguarda e a retaguarda apenas de ouvir dizer e, no entanto, guerreira às escondidas! Ou melhor, finge estar de mãos abanando. (idem)

Nesse instante, Hegião conclui seu conceito sobre simulação:

-Assim é melhor! Finjo estar em paz, mesmo estando de mísseis apontados para o *inimigo*. Quando ele souber disso, certamente ficará desconcertado. Portanto, sempre fazer como o poeta: fingir tão completamente, que chegue a sentir que é amor, a dor que deveras sente. Isso mata qualquer guerreiro! (FERNANDES, 2005, p. 94)

Sempre aludindo a Fernando Pessoa, por considerar as várias facetas desse poeta, bem como o fingimento inerente ao ato criador, Hegião afirma que, aliado à maturação do indivíduo, o fingimento contém o mais pesado armamento bélico. Com a escolha dos vocábulos “mísseis” e “inimigo”, corrobora-se a ideia de que o fingimento consiste, ao mesmo tempo, em escudo e em armas com alto poder de destruição. Além disso, a personagem revela sua reserva para o combate: fazer com que a dor se pareça com amor, pois para Hegião, essa sim é a arma mais eficiente.

A crônica “É Preciso Fingir” se encerra quando Filopólemo estabelece interlocução com outra personagem, a qual não foi solicitada e nem anunciada anteriormente, mas que, segundo o narrador, presenciara o diálogo entre os dois amigos: “Laques¹³⁷, você que apenas

¹³⁶ George Walker Bush é um político estadunidense, tendo sido o 43º presidente dos Estados Unidos, de 2001 a 2009 e o 46º governador do Texas, de 1995 a 2000. O governo de Bush foi marcado pela sua declaração de guerra ao Iraque, logo após o ataque terrorista de 11 de setembro sofrido pelos Estados Unidos.

¹³⁷ O Laques é um diálogo aporético de Platão. Faz-se uma pergunta no início do diálogo e se chega ao fim sem se ter dado uma resposta que satisfaça. Exemplo, entre outros, do diálogo em que não se chega a

ouviu até agora, está de acordo?” (FERNANDES, 2005, p. 94). A resposta da terceira personagem se converge com o significado de seu nome que é manter o caráter de inconclusibilidade ao dizer: “Esta tem sido a minha sorte: ouvir sem falar e falar sem dizer!”. Assim, a terceira personagem, Laques, não se posiciona de forma que acaba prevalecendo a oposição e a inconclusibilidade das ideias.

Dessa forma, nessa crônica, Hegião reconhece que finge e declara que é assim que deve ser. E mais: essa personagem acredita que o fingimento é uma atitude aliada à maturidade do indivíduo, todavia esse posicionamento suscita a ideia de que essa personagem também pode estar fingindo ao fazer essa declaração. Não se defende, com isso, o possível fingimento no ato criador, evidencia-se a condição da personagem Hegião de, verdadeiramente, ludibriar seu amigo Filopólemo, ou seja, fingir ser fingidor.

Não faz parte do escopo, desta reflexão, analisar a recepção dessa obra, todavia, vale destacar que, para o leitor, as personagens podem estar, ao revelarem seu segredo de conduta, fingindo tão completamente que cheguem a se sentirem amante da guerra ou do fingimento. Isso significa que com a polêmica instaurada e inconclusa, pode se supor que a declaração de cada uma das personagens também seja duvidosa e questionável, já que pode ser ação dissimulada a constituir a vertente da ironia.

Portanto, nessa obra de JF, a polifonia ocorre através da ironia, mas, nesse caso, em especial, também pelo caráter de inconclusibilidade do texto. Isso significa que a voz narradora não possui domínio sobre as personagens, já que elas possuem consciência e voz própria. Assim, suas vozes são imiscíveis e polêmicas.

CAPÍTULO III
A DESCONSTRUÇÃO COMO *FIAT* CRIADOR

Melhor do que a criatura,
 fez o criador a criação.
 A criatura é limitada.
 O tempo, o espaço,
 normas e costumes.
 Erros e acertos.
 A criação é ilimitada.
 Excede o tempo e o meio.
 Projeta-se no Cosmos

CORA CORALINA

Depois de desvelar, no primeiro capítulo, a noção de dialogismo como intercambiação artística, e na sequência, demonstrar, no segundo capítulo, que a polifonia, presente nas crônicas de JF, é oriunda da derrisão como devir, e que se sugerem, ainda, diferentes formas de sua manifestação como a carnavalização, o sarcasmo, a sátira, o grotesco, a metalinguagem e o fingimento, neste capítulo, tem-se como finalidade demonstrar, como uma das possibilidades de leitura¹³⁸, que a desconstrução do objeto artístico configura-se como o *Fiat*¹³⁹ criador.

Isso se remete, à princípio, à ideia de que a crônica fernandesiana surge como objeto artístico mediante a desconstrução norteada pela filosofia da história da arte, aliada à perda da aura, preditas por Benjamin¹⁴⁰. Na sequência, observa-se que a desconstrução como *Fiat* se envereda pela desterritorialização da crônica. Por sua vez, essa desterritorialização, amparada pela filosofia de Deleuze¹⁴¹ e Guattari¹⁴², é, neste estudo, tomada como empréstimo.

¹³⁸ Considera-se a obra de arte sempre aberta e dessa forma infinita em possibilidades de leitura.

¹³⁹ Faça-se a luz. Palavras através das quais, segundo o texto bíblico de Gênesis, Deus criou a luz.

¹⁴⁰ Walter Benedix Schönflies Benjamin – Nasceu em Berlim, 15 de julho de 1892 — Faleceu em Portbou, 27 de setembro de 1940. Foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. O seu trabalho constitui um contributo original para a teoria estética. Por “aura”, entende-se o momento único do surgimento de uma obra de arte.

¹⁴¹ Filósofo francês, nascido em 18 de janeiro de 1925. Gilles Deleuze faleceu em 4 de novembro de 1995 e foi contemporâneo e amigo de Michel Foucault. Para Deleuze, a filosofia, tal como qualquer outra disciplina, possui uma função específica: criar conceitos.

¹⁴² Pierre-Félix Guattari – Nasceu em Villeneuve-les-Sablons Oise, 30 de Abril de 1930 — Faleceu em Cour-Cheverny, 29 de Agosto de 1992) foi um filósofo e militante revolucionário francês. Atuou com Gilles Deleuze. Juntos escreveram *Anti-Édipo*, *Capitalismo e Esquizofrenia* e *O que é Filosofia?*, entre outras obras.

Para isso, alude-se à amplitude de território e de reterritorialização na arte aqui estudada, devido aos caminhos percorridos por esse enunciado relativamente estável¹⁴³. Por fim, objetiva-se retomar ao dialogismo e à polifonia como materialização da modernização da crônica, além de demonstrar que a desconstrução se trata, dessa forma, da ruptura com a crônica tradicional, pois foram impressos, nesse objeto, novos moldes os quais, a partir da recriação cronotópica, corroboram um novo “Faça luz”.

Para tanto, no primeiro momento, objetiva-se, neste capítulo, fazer uma abordagem da crônica, ora sitiando a crônica de maneira geral, como gênero do discurso, ora referindo-se à obra literária do autor José Fernandes, o objeto artístico pesquisado.

3.1 Emancipação da arte

Conforme Benjamin (1987, p. 36), “todas grandes obras literárias ou inauguram um gênero¹⁴⁴ ou o ultrapassam”. Nessa via, parodiando esse filósofo, reflete-se que a crônica de JF, por pertencer ao rol das grandes obras, não se permite repetir configurações já naturalizadas. Dessa forma, a obra, em apreço, não inaugura um gênero do discurso, mas ultrapassa esse objeto artístico.

Esse “ir além” está diretamente relacionado à perda da aura¹⁴⁵ e à emancipação¹⁴⁶ da arte. Para Benjamin(1987), como o objeto artístico não cumpre mais uma função nos cultos religiosos, isso permitiu o surgimento da arte profana, no Renascimento. Ressalta-se que foi dessa instabilidade que surgiu a arte pura¹⁴⁷, a arte pela arte.

Ainda, na perspectiva de Benjamin, com a era da reprodutibilidade técnica, a arte deixou de estar vinculada aos seus rituais mágicos e religiosos, todavia, na modernidade, à

¹⁴³ Na perspectiva bakhtiniana, trata-se do gênero do discurso.

¹⁴⁴ Nesse trecho, Benjamin faz alusão ao gênero literário e não ao gênero do discurso. Este, por sua vez, Bakhtin o denomina de tipos relativamente estáveis de enunciado.

¹⁴⁵ Segundo Benjamin, aura é o surgimento único de uma obra, sua unicidade, bem como o aqui e agora do original também denominado de autenticidade. (1987, p. 171)

¹⁴⁶ Ao longo da história, a obra de arte existia a serviço dos cultos, por isso não se importava que ela fosse vista, o importante era a existência dessa produção artística. No entanto, presume-se que a arte, devido ao surgimento da era da reprodutibilidade técnica, foi desvinculada dos cultos. A isso, Benjamin chamou de emancipação. (BENJAMIN, 1987, p. 173)

¹⁴⁷ Na literatura, esse tipo de arte foi inaugurado por Mallarmé.

medida que as obras artísticas se emancipam, isto é, tornam-se independente de sua possível função mítica e seu instante de criação, aumentam as ocasiões para que elas sejam reproduzidas e expostas. (BENJAMIN, 1987, p. 173). Por isso, a percepção humana sobre um objeto artístico também não pode ser única.

Neste instante, retoma-se à crônica como objeto de arte e se anuncia que serão intercaladas reflexões sobre a arte (de maneira geral), e sobre objeto artístico crônica, e, também especificamente, sobre a obra de JF.

Por ser um tipo relativamente estável de enunciado e objeto artístico, a crônica, assim como a arte de maneira geral, sofre atualizações inerentes às mudanças do tempo, porém não se muda somente sua forma e sua técnica de maneira silenciosa, mudam-se, também, a maneira de expô-la e de percebê-la.

Assim, se uma crônica, ao ser desvinculada da realidade motivadora de sua criação, pulula sensações e promove reflexões, isso denota que ela está inscrita na esfera artística. Por isso, é possível afirmar que, a exemplo da crônica de JF “Sua Excelência, o Cliente” (2011), caso o evento desastroso relativo à impotência do cliente mediante a empresa aérea ocorreu ou não; se o objeto artístico poderia ou não denunciar o desconforto do eu locutor, não se discute neste estudo, contempla-se, todavia, o fato de a crônica estar inscrita em uma esfera de negação do significado e abarcar algumas possibilidades significativas inerentes à arte escrita.

Observa-se, assim, que inicialmente (conforme explicitado no capítulo 1), a crônica, no Brasil, não significava, para o jornal, um impulso de vendas, pois eram apenas comentários em notas de rodapé. O grande impulso, todavia, se tratava das notícias publicadas nesses veículos de comunicação.

Mas vale ressaltar que com o declínio da aura:

[...] é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1987, p. 170)

Assim, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, aponta-se para a irresistível necessidade de se possuir um objeto, mesmo que seja sua imagem ou sua cópia. Isso também pode ser visto no processo de evolução do gênero do discurso em estudo, pois como o fato e a notícia passam, restam as possíveis leituras sobre eles. Nisso reside o ato criador da crônica,

haja vista que essas narrativas curtas eternizam, não o fato em si, mas uma maneira de perceber esse acontecimento.

Ainda na perspectiva da emancipação da crônica e perda da aura, geradoras da desconstrução do gênero do discurso fernandesiano, percebe-se que, historicamente, com esse objeto de arte ocorreu o inverso do que Benjamin anuncia. Como a crônica jornalística brasileira¹⁴⁸ já se efetivou na era da reprodutibilidade técnica, primeiro esteve próxima das massas com comentários aleatórios, nos folhetins, para depois ganhar sua independência e seu estatuto ontológico¹⁴⁹. Só nessa via, a crônica finalmente se caracterizou como objeto artístico, uma vez que deixou de estar completamente associada ao fato motivador para depois também, perder parcialmente¹⁵⁰ a aura.

Vale ressaltar, dessa forma, que no caso da crônica quando se trata da reprodutibilidade, não se alude ao ato de fazer cópia do enredo narrativo, reproduz-se, nesse caso, a técnica de produzir a crônica, mas que sobre isso ainda se confere complexidade, posto que esse tipo relativamente estável de enunciado não possui forma predeterminada, possui, sim, condição de se adaptar¹⁵¹ ao humor, ao jornalismo, à literariedade.

Nesse sentido, em referência à obra aqui estudada, nota-se que sua desconstrução está intimamente relacionada à emancipação¹⁵² aliada à perda parcial da aura (a crônica está sempre associada ao acontecimento cotidiano, mas não se trata da realidade, pois o cotidiano, nesse gênero relativamente estável, é também uma invenção), bem como à atualização do objeto reproduzido e a maneira de percebê-lo.

¹⁴⁸ As crônicas jornalísticas se originaram por meio de publicações em nota de rodapé, iniciadas, em 1854, por José de Alencar, cronista e romancista brasileiro.

¹⁴⁹ Estatuto ontológico está relacionado ao “ser” da crônica. Vale ressaltar que este estudo não objetiva mapear e especificar esse estatuto, objetiva-se, todavia, anunciar, sem pretensão de esgotar o assunto, a crônica como gênero do discurso em constante evolução e que esse dinamismo constitui a condição de a crônica ser adaptável às instâncias jornalísticas e literárias, por exemplo. Essas proeminências contribuem para a desconstrução dialógica impressa na crônica de JF.

¹⁵⁰ Percebe-se que a crônica perde parcialmente a aura, posto que ela integra relatos diários a fim de transfigurá-los em arte.

¹⁵¹ Essa posição camaleônica da narrativa curta, aqui estudada, pode ser justificada pelo seu processo evolutivo. No século XIX, no Brasil, havia dois tipos de folhetins: folhetim-romance e folhetim-variedades. O primeiro se configurou, engendrando alguns romances brasileiros e lançou escritores como Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*; Raul Pompéia, *O Ateneu*; Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, por exemplo. Já o segundo folhetim, o “folhetim-variedades” foi o que, encabeçado por José de Alencar, deu origem ao que se chama de crônica.

¹⁵² No caso da crônica, observa-se que a emancipação não se vincula à libertação do cotidiano real, mas do cotidiano inventado, pois este cotidiano é também uma invenção.

3.2 A desterritorialização da crônica

A consciência de que as crônicas de JF, aqui desveladas, se efetivaram parcialmente emancipadas e pertencentes à arte sem aura, devido à alusão à proximidade do objeto artístico bem como a possibilidade de se reproduzir a técnica desse objeto artístico, impõe-se a observação de que esse gênero do discurso possui mobilidade. Esse movimento implica a existência de um lugar de origem¹⁵³, suas motivações para a transposição¹⁵⁴, bem como a redefinição em um novo lugar¹⁵⁵.

Assim, antes de se sugerir especificidades sobre a desterritorialização da crônica, é necessário destacar o território que, segundo Deleuze (1997, p. 114), “[...] surge numa margem de liberdade do código, não indeterminado, mas determinado de outro modo”. A esse respeito, pode-se inferir que da linguagem artística, assim como da linguagem comunicacional, constroem-se palavras de ordem¹⁵⁶, como por exemplo: “As crianças devem respeitar os mais velhos” “As pessoas não devem ser dissimuladas” “Os políticos são corruptos” “As mulheres fazem qualquer coisa por vaidade” Essas ideias, retiradas das crônicas aqui analisadas, delimitam um espaço, denominado território¹⁵⁷.

¹⁵³ Alusão aos Cronicões que são os primeiros testemunhos de uma historiografia em língua portuguesa. Os cronicões são relatos cronológicos dos reinados dos diferentes monarcas, elaborados com a intenção primordial de expor situações atribuídas aos nobres. Tratam-se, portanto, de relatos históricos transmitidos na perspectiva da nobreza. Neles havia pontualmente a presença ficcional, com o objetivo de engrandecer a família retratada. Esses episódios de ficção consistiam, muitas vezes, na própria descrição de lendas, cujo protagonismo era atribuído a membros da família em questão (MOISÉS, 2006).

¹⁵⁴ O folhetim de variedades, antecessor da crônica atual, era uma mistura de literatura e jornalismo, de crítica e maledicência, escrito com leveza, graça e, por vezes, com humor. Talvez por isso fosse a leitura preferida das mulheres e dos jovens. Os assuntos motivadores podiam ser relacionados ao último escândalo político, à estreia de uma peça ou do livro do momento. Tratava-se de obras com pequenas doses de malícia e ironia em detrimento de um tom ranzinza. Quando começou a escrever os folhetins de "Ao Correr da Pena", para o *Correio Mercantil*, em 1854, José de Alencar esbanjava as qualidades de bom folhetinista. E mais ainda: um estilo claro, harmonioso, sedutor, de que bem poucos podiam se gabar. As crônicas se tratavam de um tipo de entretenimento equivalente à televisão, anteriormente, e à internet, hoje. (FARIA, 2003).

¹⁵⁵ Inferências sobre a crônica de José Fernandes.

¹⁵⁶ Ideias e conceitos pré-estabelecidos socialmente.

¹⁵⁷ Segundo Deleuze e Guattari, o território irrompe sob aspecto de liberdade do código. Isso remete à ideia de que no território o código é comum e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização (1997).

Além disso, sugere-se que a crônica de JF se desterritorializa, ou seja, desconfigura a palavra de ordem de duas formas: a primeira está relacionada a questões externas ao objeto artístico, ou seja, ao fato de a crônica fernandesiana se deslocar do suporte jornalístico (princípio de efemeridade) para se ancorar no livro (ideia de perenização).

A segunda possibilidade de desterritorialização do gênero do discurso, aqui evidenciado, ocorre mediante a desestruturação de sua forma original de criação artística emancipada, ou seja, a crônica está parcialmente vinculada dos fatos motivadores (questões internas, discursivas) e instaura o dialogismo como elemento inovador. Assim, essas crônicas apoiam-se na desconstrução a partir do dialogismo e da polifonia. O dialogismo marca a desterritorialização a partir do embate bakhtiniano de que “tudo já foi dito”, ou seja, essa palavra de ordem de que não há mais o que ser dito demarca um território para, em seguida, desterritorializá-lo, posto que é possível “dialogar” com o que já foi externado em outro tempo, em outra época, em outra ciência.

A partir dessas constatações, pode se pensar, no caso da crônica de JF, a polifonia também como desterritorialização, haja vista que essas obras possuem dialogismos que produzem um intercâmbio artístico e se instauram como um simulacro. Isso significa que as palavras de ordem, na obra aqui estudada, devem ser questionadas, pois é preciso desconfiar de tudo, já que as personagens podem estar simulando o tempo todo. Há sempre o enunciado (relativamente seguro) em oposição à enunciação instaurada em momentos distintos.

Dessa forma, esse objeto imprime caráter moderno o qual a reelabora como tipo relativamente estável de enunciado através da reterritorialização¹⁵⁸ como reinserção em um novo espaço, de um novo tempo, em um novo território.

Então, da discussão sobre a desterritorialização, inerente aos filósofos contemporâneos Deleuze e Guattari (1995), presume-se que a crônica de JF, por pertencer à pós-modernidade¹⁵⁹, faz uso das atribuições próprias da reterritorialização. Sobre isso, esses filósofos asseveram que a desterritorialização se trata do impulso motor instantâneo para se engendrar o novo território.

Por meio desse pensamento, infere-se, também, que a obra fernandesiana seja um novo território, ao mesmo tempo em que também ocupa um novo território. Isso se ratifica, ao

¹⁵⁸ A desterritorialização, de acordo com Deleuze e Guattari (1997), ocorre ao mesmo tempo que provoca a reterritorialização.

¹⁵⁹ Pensa-se a pós-modernidade, neste estudo, como a ruptura com o princípio da arte tradicional (clássica), focalizando na criação de um novo estatuto que negue o anterior ou, em referência à Hutcheon, descentraliza o princípio anterior.

passo que essa obra ampara alguns códigos como o tracejar de elementos do cotidiano inventado, imaginado, bem como as discussões e relevâncias filosóficas, ou seja, tratam-se de crônicas que transitaram do jornal para o livro e dinamizam reflexões do cotidiano aparente às reflexões filosóficas.

Na sequência, presume-se que essa crônica ocupa também um espaço de constantes mudanças, já que a territorialização “[...] se estabelece nas margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar” (DELEUZE, 1997, p. 114). Assim, verifica-se que essas narrativas curtas corroboram esse movimento ao romper com a crônica tradicional e se instaurar em novo território, por meio da desconstrução dialógica.

3.3 Recriação cronotópica: “Faça luz”

Nesta subparte, tem-se como finalidade fazer emergir o cronotopo¹⁶⁰ da crônica de JF, posto que a nova categoria conteudístico-formal dessa obra consiste, juntamente com a emancipação parcial¹⁶¹ desse gênero do discurso, bem como aliada à desterritorialização e reterritorialização dessa arte, na desconstrução e no *Fiat* da crônica contemporânea. Para tanto, reporta-se a Bakhtin com intuito de aclarar que, no cronotopo artístico:

[...] ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (2010c, p. 211).

Nesse sentido, remete-se à ideia de que em um texto literário há um tipo, ou um método, ou um tom para se desenvolver o enredo. Todavia, optou-se, neste estudo, por não trazer outras crônicas para se comparar com as de JF, resolveu-se, então, adentrar ao cronotopo das crônicas do autor em apreço.

¹⁶⁰ Para Bakhtin, do cronotopo, infere-se a interligação inerente às relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura (2010c, p. 211). Ressalta-se que o teórico russo expôs, na obra citada, construtos relacionados ao romance, todavia, tomaram-se como empréstimo alguns conceitos para serem aplicados à crônica de JF.

¹⁶¹ Emancipação parcial está associada ao fato de a crônica se emancipar, ou seja, desvincular da realidade, todavia considera-se a realidade também como invenção.

Na sequência, passa-se a exemplificar o cronotopo, ou seja, o método fernandesiano de fusão entre tempo e espaço, com intuito de mapeá-lo, nas crônicas “Insônia” (FERNANDES, 2005, p. 99) e “A Inteiramente Outra” (FERNANDES, 2011, p. 45). Ressalta-se que essas crônicas já foram citadas anteriormente, sendo a primeira, para exemplificar o dialogismo e a segunda para ilustrar a ironia.

No caso das duas crônicas acima, o ponto de partida da narrativa ocorre com um encontro¹⁶²: Acríbeo e Epistêmio, em “Insônia”; Olegária e Alélia, em “A Inteiramente Outra”. Nessas duas obras, o encontro é a ocasião, situada em um tempo e lugar indefinidos, em que as personagens estão simultaneamente e por acaso nesse mesmo tempo e mesmo lugar. Quanto ao possível motivo do encontro faz parte do enredo e, segundo Bakhtin (2010c), o enredo precisa do cronotopo para se tornar um acontecimento.

Assim, ainda no ponto de partida, as personagens exprimem alguma situação que as incomoda. No caso da narrativa intitulada “Insônia”, o encontro ocorre mediante o olhar de apreciação de Epistêmio, pois ele percebe a presença do outro “-Você está parecendo um extraterrestre, Acríbeo! –É verdade! Devo estar com os olhos vermelhos. Passei...” (FERNANDES, 2005, p. 99). Nesse sentido, observa-se que não há presença de narrador para, legitimamente, coordenar o encontro das personagens. O encontro é tempo e espaço instaurados simultaneamente.

Em seguida, elucida-se o encontro na crônica “A Inteiramente Outra”. Nessa narrativa curta, esse encontro é promovido pela voz narradora:

Olegária arregalara os olhos como se estivesse diante de um fantasma. A moça ao vê-la, abraçou-a como se fossem amigas de longa data. Mesmo com uma memória de elefante, não se recordava de havê-la visto antes, mas tinha de fingir-se amável até conseguir descobrir-lhe o nome e restaurar a imagem perdida. (FERNANDES, 2011, p. 45)

Observa-se, assim, que mediante autorização do narrador, bem como a demarcação do encontro, as personagens passam a dialogar entre si.

Durante o desenvolvimento da narrativa, o tempo como condutor do cronotopo se funde com o espaço gerado apenas pelo encontro. Faz parte também desse cronotopo: o fato

¹⁶² O encontro é um dos motivos universais não só na literatura, mas em outros campos da cultura (Bakhtin, 2010c, p. 223).

de uma personagem não persuadir a outra; o tempo ser o real, apenas o presente¹⁶³ da discussão estabelecida.

Além disso, faz parte dessa fusão tempo e espaço o fato de as personagens recorrerem aos dialogismos estabelecidos com a filosofia, a arte (literária e outras), bem como aos contextos político-sociais recortados pelas personagens e contemplados em suas discussões. Ressalta-se, nessa via, que pouco se sabe do lugar onde as personagens estão e quanto ao tempo, reitera-se que a alusão ao tempo real do discurso estabelecido no enunciado relativamente estável.

Evidencia-se, assim, que no final do texto literário, normalmente as personagens não convencem uma a outra e nem são convencidas. Presume-se que elas expõem pensamentos através de teias dialógicas, facilmente compreendidas por elas, mas não se demarca tempo (transição e velocidade do tempo). Desse cronotopo, deduz-se, então, que uma personagem não amadurece, nem muda de opinião.

Nesse construto, verifica-se que, no ponto de chegada do cronotopo das crônicas fernandesianas, normalmente o estado de ânimo das personagens é basicamente o mesmo, seja esse estado ilustrado, no início da narrativa, pela aversão a alguma situação, indignação, irritação ou mesmo apatia. Isso pode ser evidenciado nas crônicas sugeridas acima, pois no caso de Olegária e Alélia, a professora não concorda com o posicionamento da outra, mas não foi contagiada pelas ideias da ex-aluna:

Credo! Ela não mudou só de aparência! A cabeça também deve ter passado por uma cefaloplastia, ou por uma amnestoplastia, pois perdeu todo o recato que uma mulher deve ter.

-Pois é, Professora! Para isso, submeti-me a uma ninfoplastia e até a uma himenoplastia para recuperar sensações de que havia me esquecido. Depois, se não estiver tudo no lugar, como dizem, a meninada nem olha pra você! Como me envaideço quando pensam que tenho vinte e poucos anos! Não há alimento melhor para o ego!

Santo Deus, creio que ela se submeteu até a uma logoplastia, porque decorou todos os termos cirúrgicos possíveis; mas perdeu o sentido da pudicícia. Tenho a impressão de que passou também por uma pneumoplastia ou uma psiqueplastia; mas está necessitando mesmo é de uma psicoterapia. Posso estar enganada, mas... (FERNANDES, p. 46)

¹⁶³ Não se passam horas, dias, meses.

Assim, mesmo mediante o entusiasmo da ex-aluna no que se refere às intervenções cirúrgicas, durante toda a narrativa, a professora não se aderiu ao posicionamento a respeito das ideias defendidas por Alélia.

E, no caso de Epistêmeo e Acríbeo, na crônica “Insônia”, além de não mudarem de opinião, essas personagens possuem pensamentos convergentes. No caso específico dessa narrativa, a convergência é em relação à simbologia do rato:

-[...] Parece castigo: quanto mais desgosto de uma coisa para que ela me persiga. Detesto ratos!
 -Eu também! Por ser um animal esfomeado, dá-me a impressão de alguém que quer devorar
 Tudo que se encontra à minha volta!
 -Realmente, seus simbolismos, à exceção, talvez da fecundidade, tendem sempre para aspectos negativos.
 [...]
 -Deve ser! Há até uma instituição financeira que o adotou como símbolo! Talvez porque esse animal, por seu caráter prolífico, represente a multiplicação infinita dos lucros dessa e todas as instituições que trabalham com dinheiro.
 -Sabe que você tem razão [...]
 (FERNANDES, 2005, p. 99-101)

Dessa forma, observa-se que as personagens, embora demarquem enunciados independentes, complementam as ideias uma da outra. Ainda nessa via, pode-se observar a evidente consonância de ideias entre Sancho e Acríbeo, na crônica “O inferno são os outros”:

-Sabe que você tem razão, Acríbeo?! Quando assisti à peça de Sartre, **Entre quatro paredes**, não sei se porque ainda era muito jovem e cego à dança das palavras, achei que ele houvera exagerado: aquele tipo de relacionamento, pautado pelo desejo de aniquilar o outro, a creditava, não passava de ficção, fruto da imaginação de um filósofo pessimista que via em tudo má-fé, angústia e, às vezes, náusea. [...]
 -Hoje você ainda crê que a inveja e os males que ela traz à humanidade são apenas obra do imaginário de quem procura as causas das dores do mundo, principalmente o nada que nos aflige e que, para superá-lo, é preciso destruir o outro, como se fosse ele a caixa de Pandora?
 -Gostaria de continuar acreditando que tudo não passa de criação de uma mente fértil e que as desavenças entre que as pessoas só ocorre em nível de ficção [...]
 -Realmente, basta que se seja humano para se ser bafejado pelas harpias que roem o destino, precipitando-nos homens ou semideuses, nas profundezas dos nossos limites. Se houve uma época em que até os deuses padeciam de paixões humanas e eram derrotados pelo ódio dos mais poderosos [...]
 -A ficção nada mais faz que imitar a realidade!
 -Claro! Tanto é verdade que os aparentes exageros muitas vezes não passam de alegorias de acontecimentos de nosso dia-a-dia.
 (FERNANDES, 2005, p. 67)

Assim, aludindo-se à filosofia sartreana, as personagens se convergem no pensamento de que o ser humano vê no outro seu próprio inferno.

Outra narrativa curta, por meio da qual se pode comprovar a questão cronotópica associada ao fato de as personagens não mudarem de opinião é “Natais” (FERNANDES, 2005). Nessa crônica, a voz locutora demonstra que seu debate não implica uma mudança de pensamento, pois seu cronotopo prevê a não alteração de posicionamento, conforme se pode verificar em “De repente mais um ano” (idem, p. 143). Desse enunciado, infere-se a ideia de repetição, circularidade. Assim, passa-se a destacar eventos já concluídos no tempo-espaço, mas presente na mente e locução do narrador. Nota-se, dessa maneira, que o cronotopo dessa crônica não admite mudança de opinião da personagem, inclusive pelo fato de ela relatar fatos anteriores ao momento da narrativa.

Essa aparente negação da exaltação emocional, comprimida do tempo-espaço das crônicas, sugere um autocontrole das personagens o qual se conduz, possivelmente, pela ironia enraizada nas teias discursivas e validada pelo método ou novo cronotopo da crônica de JF.

Isso ocorre, por exemplo, na narrativa curta intitulada “É preciso fingir”, uma vez que Hegião afirma que é preciso fingir. Essa personagem entende que o fingimento é o melhor ataque e a melhor defesa. Em contrapartida, a personagem Filopólemo se posiciona contra a ideia do fingimento. Para ele, o indivíduo deve manifestar claramente sua condição de opositor. Durante o desenvolvimento da crônica, cada personagem defende seu ideal e nem uma consegue persuadir a outra, conforme segue:

-Comigo, isso nunca vai acontecer! Fingir que tudo está bem, quando não está, não faz parte de minha índole.
 -[...]Sei que é uma atitude um tanto diabólica; mas nada como pagar com a mesma moeda, e a pessoa se julgar no pedestal da glória! É uma forma de bem viver, ou melhor, de conviver em uma sociedade hipócrita!
 -Acho melhor guerra declarada!
 -Você e o Bush podem dar as mãos. Acredito que o melhor é a guerra fria, em que você nem armas tem e finge tê-las.
 (FERNANDES, 2005, p. 94)

Dessa forma, corrobora-se a unidade cronotópica de uma personagem não mudar de posição mediante a argumentação da outra.

Na sequência deste subtópico, passa-se destacar que, embora a obra em estudo seja predominantemente narrativa, a progressão temporal não ocorre com marcas oriundas de escolhas lexicais relacionadas à demarcação de tempo e lugar. Essa evolução cronotópica é marcada pelo fato de as personagens estabelecerem discussões de opiniões ou mesmo discussões filosóficas acerca de outro discurso.

Isso ocorre, por exemplo, na crônica “Arguirocentrismo”. No início da obra, residem alguns elementos pertencentes à narrativa tradicional, posto que há um narrador que ambientaliza a personagem, em casa, e promove a locomoção interna dessa personagem com intuito de atender o telefone:

O telefone toca. Epistêmeo deixa-o tilintar, sem se dar ao trabalho de atendê-lo. Quando chega à casa, gosta de silêncio. Não há nada melhor para recuperar-se de um dia estafado que o silêncio. Mas, ele insiste uma, duas, três vezes. Epistêmeo não suporta mais o repique da sineta e se decide por um seco alô. (FERNANDES, 2005, p. 86)

E do outro lado da linha o amigo Asprício interroga sobre o significado da palavra arguirocentrismo. A partir desse questionamento, a sequência narrativa é interrompida, haja vista que a progressão passa ocorrer mediante a inserção de informações sobre outros “centrismos” e questionamentos acerca do vocábulo indicador do dinheiro no centro:

O moiracentrismo perdurou até o advento da Idade Média, conhecida pelo seu forte teocentrismo [...]
 O homem renascentista, achando-se dono da terra, talvez influenciado pelas descobertas da ciência e de novas terras, colocou-se no centro do universo: antropocentrismo.
 [...] Mas ainda no renascimento, podemos dizer que houve também o reinado da natureza, uma espécie de panteicentrismo ou de fiseicentrismo [...]
 No arguirocentrismo não há lugar para sentimentalismos, nem mesmo para o amor: tudo que se faz é voltado para o lucro, para aquisição de mais dinheiro.
 (FERNANDES, 2005, p. 87-89)

Nessa via, confirma-se que o cronotopo da obra fernandesiana é constituído mediante a fusão do elemento narrativo com o elemento expositivo-argumentativo, bem como corrobora que a arte também pode versar sobre teorias, sejam elas de recuperação histórica ou filosofias.

Portanto, essa recriação cronotópica contribui para a desterritorialização interna e externa da crônica estudada e esta, por sua vez, é parcialmente emancipada, eclodindo-se como *Fiat* criador que impera na condição de atualização do gênero do discurso contemplado. No caso da obra aqui contemplada, essa atualização confirma a desconstrução dialógica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante análises das crônicas de José Fernandes, sitiadas nesta pesquisa, em três capítulos, procurou-se mostrar uma das possibilidades de leitura da obra do autor citado. Por meio de apreciações críticas das manifestações dialógicas e polifônicas presentes na desconstrução dialógica no ato criador, observou-se, no primeiro capítulo, uma percepção da arte, vinculada à crônica como arte dialógica. Com isso, tornou-se evidente que a obra de JF imprime seu primeiro diferencial por estabelecer dialogismos com a arte e a filosofia, nas teias do discurso, bem como se elucidaram possibilidades significativas, a partir desse objeto artístico.

Nessa via, constatou-se que a narrativa curta fernandesiana, a despeito da ideia de que a crônica se trata de um texto mais acessível ao leitor comum, estabelece o segundo elemento que a separa das demais produções dessa mesma natureza, isto é, não se trata de textos simples, por meio dos quais, se pode presumir proximidade com o leitor, todavia trata-se de uma obra provocadora, uma vez que se instiga a busca por informações que garantam efeitos de sentido a partir do dinamismo dialógico inerente.

Ainda no primeiro capítulo, em vias do dialogismo como intercambiação artística, foram detectadas três especificidades dialógicas das crônicas contempladas. A primeira está relacionada ao dialogismo entre enunciados integrais, por se considerar que uma obra de arte, especificamente a crônica, manifesta resposta a outro enunciado, seja este último impresso anteriormente, em outras artes ou no cotidiano. A segunda especificidade está ancorada na inserção do discurso alheio na obra fernandesiana e o grau de interferência na obra projetada. Já a terceira característica destacada está no princípio geral do agir, posto que as personagens passam a existir no objeto artístico a partir das relações estabelecidas com as demais personagens.

No segundo capítulo, procurou-se demonstrar que a polifonia presente nos textos de JF é oriunda da ironia. Nessa via, destacou-se que a derrisão se configura, na obra em apreço, de diferentes formas, sendo elas dispostas a seguir: a primeira forma está associada à ironia como trilha para a carnavalização, posto que a personagem central encontra-se destronada. A segunda vincula o sarcasmo, revestido com a voz da razão, pois há sempre dois enunciadores que ora se fundem, ora se dividem com intuito de estabelecer uma provocação à questão do natal em diferentes visões.

A ironia em JF também corrobora a sátira (terceira forma), pois se ridicularizam alguns hábitos sociais hodiernos, enquanto se exaltam costumes passados. A quarta configuração da ironia destacada das crônicas estudadas está relacionada ao grotesco, já que alguns adventos relacionados aos avanços tecnológicos da medicina e à vaidade humana são levados ao extremo.

A derrisão em teias metalinguísticas consiste na quinta modalidade de dissimulação evidenciada na obra em apreço. Sobre isso, buscou-se comprovar que a linguagem escrita em oposição aos possíveis efeitos de sentido, engendra a ironia nas teias da metalinguagem. A última e não menos importante *performance* da ironia geradora da polifonia nas crônicas de JF é o fingimento, pois se destilam conceitos de fingimento e instauram-se duas vozes: a enunciada e a enunciação mediante a possibilidade significativa inerente.

Além disso, ainda no segundo capítulo, buscou-se elucidar que se a polifonia, em JF, parte da ironia, esta é manifestada no devir, uma vez que essa derrisão é convalidada pela intenção de instaurá-la e a garantia de que foi concluída como tal.

Já o terceiro capítulo trouxe um caráter conclusivo desse estudo, posto que se buscaram outros teóricos a fim de confirmar a desconstrução como o *Fiat* criador. Isso ocorreu mediante recuperação da história da arte e a perda da aura aliada à emancipação artística. Assim, comprovou-se que a crônica fernandesiana, por pertencer à era da reprodutibilidade técnica, possivelmente se inseriria em uma esfera de obras sem aura e emancipada, todavia essa vertente não foi confirmada. Observou-se que essas crônicas são parcialmente emancipadas, haja vista que surgem a partir de uma realidade, mas ressalta-se que essa realidade é também criação.

Também no terceiro capítulo, apresentou-se a desterritorialização por que passa a obra em estudo a fim de se reterritorializar-se. Essa desterritorialização ocorre mediante a desconfiguração de palavras de ordem em duas formas: interna, o dialogismo e a polifonia, bem como a externa quando a obra se desloca do jornal para o livro. Além disso, ficou evidente a desconstrução no ato criador dessa obra, também, a partir do novo cronotopo instaurado. Isso remete à ideia de que o tom impresso pela fusão espacial e temporal, ao ancorar o enredo nas crônicas estudadas, constituem um novo *Fiat*.

Concluiu-se que a obra do autor em apreço nega alguns postulados a respeito da crônica como gênero do discurso ficcional e possui, no dialogismo como intercambiação artística, o elemento essencial da articulação significante e de sentido nas teias discursivas, bem como apresenta a polifonia oriunda da ironia como riso reduzido. Portanto, pode-se comprovar que o objeto em estudo, com o novo cronotopo a partir da desconstrução

anunciada, instaura uma nova configuração para essa narrativa curta. Dessa forma, a crônica de José Fernandes representa um marco na arte literária atual em Goiás, quiçá, no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. da 1. ed. brasileira Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010. Clássicos Abril Coleções; v. 6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 22. ed. São Paulo: Record, 1987.

ANDRADE, Cirlene da Silva. *Dialogismo e recepção estética na obra de Maria de Fátima Gonçalves Lima*. – Goiânia: Editora PUC-GO/Kelps, 2011.

BAKHTIN, M.M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Estética da criação verbal*; introdução e tradução Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov – 4. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. M.M. *Problema da poética de Dostoiévski*; tradução Paulo Bezerra. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. M. M. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance*. – 6. ed. – São Paulo: Hucitec Editora, 2010c.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*; tradução Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. A imagem de Proust. In: _____ *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. – 1 ed., 1 reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In: Para gostar de ler 5. São Paulo: Ática, 1982. Prefácio, p. 6.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote De La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

FARIA, João Roberto. *Melhores Crônicas de José de Alencar*. São Paulo: Global, 2003.

FERNANDES, José. *Água Mole*. Goiânia: Kelps e UCG, 2005.

_____. *Antigamente*. In. Sua Excelência, o cliente. Goiânia: Kelps, 2011.

_____. “Diálogo” com José Fernandes. Goiânia, Escritório do autor, 11 de jul. 2013. Entrevista oral concedida a Rosimeire Soares da Silva.

_____. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986, p. 270.

_____. *O interior da letra*. Goiânia: SEMC-Kelps, 2007.

_____. Realidade e ficção: Ficção e realidade. *Blog do autor*. Disponível em: <<http://poetacriticojfernandes.blogspot.com.br/2012/12/realidade-eficcao-ficcao-e-realidade.html>> Acesso em: 11 de abr. de 2013.

_____. *Sua Excelência, o cliente*. Goiânia: Kelps, 2011.

_____. *Técnicas de Estudo e Pesquisa*. 5. ed. Goiânia: Kelps, 2002.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. – São Paulo: Ática, 2008.

FREITAS, Paulo Eduardo de. *A crônica: sua trajetória; suas marcas*. Disponível em <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284>>. Acesso em: 01 de jul. 2013.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Goiânia: Ed. Vozes, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

LANGER, Susane. *Filosofia em nova chave: Um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates Filosofia)

LIMA, M. de F. G.; PINTO, D.J.; RODRIGUES, M. A. (Org). *Palavras sobre Literatura e Crítica: caderno discente do mestrado em Letras da PUC Goiás, nº 2*. Goiânia: Ed. PUC-GO/Kelps, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34ª reimp. São Paulo: Cultrix, p. 2006.

NUNES, Maria Aparecida. As andanças de Arlequim e suas múltiplas percepções na Pauliceia de Mário de Andrade. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos*

Interdisciplinares da Comunicação. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro 2005.

OLIVEIRA, Daniele de. *A construção discursiva da ironia em crônicas políticas de Luís Fernando Veríssimo*. 10 de mar. 2006. 142p. Dissertação – PUC/MG. Belo Horizonte, 2006. Acesso em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_OliveiraD_1.pdf> Acesso em 04 de ago. 2013.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, Graciliano Ramos e Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2011.

ROSSETTI, Regina. A recriação da realidade na crônica jornalística brasileira. *Uni-revista* – vol. 1, nº3: (julho de 2006) ISSN 1809-4651.

SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 101p. Coleção Teatro Vivo.

_____. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*; Tradução e notas de Paulo Perdiggão. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *A náusea*. Trad. Antônio Coimbra Martins. 4. ed. Lisboa: Publicações Europa – América, 1969.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Tradução Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint LTDA, 1960, p. 199. Coleção Universidade.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I: Teoria e prática do texto literário*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1989.

VITTOY, Vitor Fernando Perilo. *A Metapoesia Desvairada de Mário de Andrade: Arte, Artista e Leitor na Modernidade*. 2012. 116 p. (Dissertação de Mestrado) – PUC/GOIÁS. Goiânia, 2012.

ANEXO

“Diálogo”¹⁶⁴ com José Fernandes

José Fernandes¹⁶⁵ é autor dos livros de crônica *Água Mole* (2005) e *Sua Excelência o Cliente* (2011). Essas obras foram estudadas pela mestrandia em Crítica Literária da PUC-GO, Rosimeire Soares da Silva.

1- Rosimeire: Professor José Fernandes, a exemplo de outros grandes autores brasileiros, como Drummond, o senhor já publicou obras que contemplam vários gêneros textuais, como poema, crônica, conto. Com qual deles o senhor se identifica mais? Por quê?

José Fernandes: Excetuando o ensaio crítico, que realmente é o de que mais gosto, porque gosto de mergulhar no texto e constatar a criação do artista que elevou a linguagem a uma dimensão metafísica, gosto, sem dúvida, do poema, porque, nele, também posso revelar o meu lado criador e esconder/revelar o que penso e sinto do mundo. Além disso, no poema, mais que na crônica ou no conto, posso ironizar e, às vezes, satirizar as mazelas da condição humana, marcadamente pequena e mesquinha, decorrência de o homem viver como se fosse eterno.

2- Rosimeire: O senhor é reconhecido e respeitado, no Brasil e no exterior, pela excelência do seu trabalho em Crítica Literária. A que o senhor atribui esses méritos: gosto, talento, dedicação?

José Fernandes: Acredito que posso atribuir o sucesso do meu trabalho crítico ao gosto, ao talento e à dedicação, porque sua execução requer que se goste de ler e de escarafunchar a estrutura do texto artístico, além de verificar os recursos linguísticos utilizados para esconder o que deve se escondido e revelar o que se pode revelar. A descoberta desses significados e desses recursos é altamente gratificante. Depois, essa atividade requer conhecimento, porque se o crítico for despreparado, não tiver o talento, dependente direto do conhecimento, ele será um crítico superficial, porque enxergará apenas o óbvio. É o que se observa, por exemplo, com os críticos que não possuem conhecimentos de filosofia e se põem a analisar obras literárias eminentemente filosóficas e até mesmo aquelas que, aparentemente, não o são.

¹⁶⁴ Ressalta-se que esta entrevista (realizada por e-mail) se difere da que foi realizada pessoalmente, durante a pesquisa.

¹⁶⁵ Cronista, contista e poeta; Autor de várias obras; Teórico de Linguagem e Crítico Literário; Doutor em Letras (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Professor aposentado pela Universidade Federal de Goiás; Conferencista Nacional e Internacional.

Aparentemente, porque, como já dissera Merleau-Ponty, toda obra literária que se preze, é sustentada por duas ou três ideias filosóficas. Finalmente, conhecimento não se adquire sem dedicação, e crítica também não se faz sem ela, porque há textos que desafiam a crítica, e, se não se tiver persistência, uma das faces da dedicação, não se consegue vencer o desafio. Eu mesmo tenho um exemplo. Quando me pus a analisar o poema *Greenwich Meridian Time*, do Gilberto Mendonça Teles, passei muitos dias sem ver nada que fizesse dele uma obra de arte. Se não fossem a persistência e a dedicação, teria desistido e não teria feito a análise que fiz. Evidentemente, que ela foi possível por causa dos conhecimentos que fui adquirindo sobre o poema visual, desde o tempo dos gregos. Outro exemplo dessa dedicação e dessa avidez de conhecimentos pode ser percebido em meu livro **Poesia e ciberpoesia - leitura de poemas de Antonio Miranda**, se comparado com **O poema visual**. Acredito que houve uma evolução muito grande na interpretação dos poemas, resultante da aquisição de novos conhecimentos.

3- Rosimeire: Durante o estudo de suas crônicas, nota-se que há, nessas obras, personagens com amplo conhecimento de literatura e outras artes, filosofia, teologia e políticas, como Epistêmeo da crônica *Arguiriocentrismo* (2005). Essas personagens, a seu ver, podem ser consideradas alterego do senhor?

José Fernandes: Ao compor as crônicas, procuro fazer um jogo com as personagens, a fim de que, em determinados momentos, elas revelem o próprio conhecimento, para, depois, elas passem a revelar o que eu realmente penso e sei. É um jogo de esconde-esconde. Acho que se pode considerar esse jogo como uma forma de desvelar o alterego.

4- Rosimeire: Ao acompanhar seu trabalho e sua arte, pode se afirmar que José Fernandes é híbrido ou polivalente, já que ocupa várias posições privilegiadas no que se refere à arte literária, isto é, faz literatura e escreve sobre literatura. Dessa forma, como o senhor percebe a relação entre o artista, o crítico e a crítica?

José Fernandes: Essa posição me obrigada a ser crítico comigo mesmo. Em decorrência, há momentos em que ela me auxilia, porque tenho consciência do que estou escrevendo; mas, por outro lado, me causa certo desconforto, porque sei que não estou fazendo o que gostaria de fazer. É o que ocorre, por exemplo, quando escrevo crônicas sobre temas efêmeros, momentâneos, que, por mais que me esforce, não consigo fazer com que eles ascendam ao sublime, naquele sentido defendido por Théodore Jouffroy, em seu **Cours d'esthétique**, de superlativo do belo. Nessas ocasiões, sinto-me frustrado com o que escrevo.

5- Rosimeire: É comum, no final de suas crônicas, especificamente as do livro *Sua Excelência, o Cliente*, o narrador utilizar uma expressão optativa, recorrendo ao Deus

Supremo, como “*Miserere nobis, Domine!*” ou “*Adjuva nos, Domine!*”. Por que a escolha do latim para expressá-las?

José Fernandes: Uso as expressões latinas por várias razões: primeiro, porque o latim é uma língua contida, condensada, que dispensa, muitas vezes, o uso do verbo, por exemplo; segundo, é uma língua mântica, que parece imprimir maior força ao rogo que se faz a Deus; terceiro, porque são expressões usadas em várias orações pela Igreja Católica, que fazem parte do dia-a-dia de minha infância no Seminário, em que fiz os estudos secundários e filosofia; quarto, porque acredito que o latim jamais deveria ter sido extinto da nossa cultura, uma vez que, no Brasil, se fala português, uma língua neo-latina. Além disso, pelo fato de o latim ter me ajudado em circunstâncias várias da minha vida, como quando fui convidado a lecionar latim em várias ocasiões na universidade e no em um colégio, quando ele ainda fazia parte do vestibular. No meu caso, ainda as utilizo para rogar a Deus para me ajudar e, muitas vezes, para extinguir a burrice e a safadeza que imperam em nossa sociedade, mormente no meio político, em que há um *sinistro* da educação que diz que um museu nada tem a ver com a educação. *Miserere nobis, Domine!* Evidente que, nesse caso, o rogo se reveste, também, de forte ironia.

6- Rosimeire: Há, em suas crônicas, vários diálogos com outras obras literárias e também de outras naturezas. A partir disso, fica evidente que a escolha dos nomes das personagens fora feita de forma criteriosa e significativa, todavia muitos nomes são quase indecifráveis para o leitor comum, por trazer radicais, prefixos, sufixos de outros idiomas, inclusive alguns dos quais o português se originou. Dessa forma, indaga-se: qual é o significado do nome das personagens Asprígio, Acríbeo?

José Fernandes: Na maioria das minhas crônicas, valho-me de seu caráter múltiplo, a fim de tratar de assuntos profundos, de cunho filosófico, que ficariam pesados como artigo. Assim, no momento em que o faço através do diálogo, aquilo que seria enfadonho e, às vezes, de difícil percepção para o leitor, se torna mais ameno. Como, muitas vezes, as crônicas, por motivos diversos, assumem tons altamente irônicos, crio personagens com nomes que traduzam o seu modo de pensar e, frequentemente, a sua percepção do mundo. É o caso do Acríbeo, nome formado a partir da palavra grega *πικρός*, que significa *amargo, acre, áspero*. Além disso, o nome se forma também pelo vocábulo *αχρός*, que quer dizer *o mais alto, o mais extremo*. Às vezes, porém, crio o nome a partir de uma palavra que, formalmente, nada tem a ver com o resultado obtido. É o caso de Asprígio, criado do substantivo grego *ασπιλος*, que significa puro, sem nódoa. Observe que a personagem na crônica

Arguirocentrismo se parece meio inocente. É preciso que o Epistêmeo lhe explique detalhadamente a existência desse novo deus na malfadada cultura moderna.

7- Rosimeire: A obra sartreana está direta ou indiretamente presente em suas crônicas, seja na voz do narrador ou na voz das personagens. Dessa forma, quando uma personagem se mostra indignada com um fato ou questiona discursos relacionados a acontecimentos sociais, políticos, filosóficos ou artísticos, ela vivencia a Angústia predita por Sartre?

José Fernandes: Sem dúvida! Apesar de haver pessoas que colocam o existencialismo em um passado distante, ele continua presente no nosso dia-a-dia, porque estamos nos angustiando a toda hora, pelos mais variados motivos. Ainda mais quando as pessoas estão destituídas de amparo metafísico, como ocorre com a maioria dos homens que vivem em humanidade, sem conquistar o humano. O existencialismo me fascina, porque conseguiu ser um sistema filosófico capaz de retratar o homem expatriado, o homem estrangeiro de si mesmo. Isso Sartre mostra muito bem em suas obras de cunho filosófico, mormente **O ser e o nada**, e em suas obras de ficção, nomeadamente em **A náusea** e nos três volumes da trilogia da liberdade, sem falar das obras dramatúrgicas. Mas, me fascina também a obra de Heidegger, por sua filosofia profunda, como o vemos em **O ser e o tempo** e, sobretudo, em **O que é metafísica** e **Caminhos que não levam a nenhuma parte**.

8- Rosimeire: A ironia (em várias configurações) faz parte do fio condutor de muitas de suas crônicas. O senhor a escolhe como parte da técnica de composição ou ela é inerente ao seu discurso literário?

José Fernandes: Não sei bem se eu escolho a ironia ou se ela escolhe o meu discurso. Só sei que a elaboração de um texto literário em que ela se sobressai, além de tornar o discurso altamente estético, ainda me proporciona certa realização pessoal, porque sei que estou elaborando uma obra de arte.

9- Rosimeire: Segundo Bakhtin¹⁶⁶, a sátira menipeia é uma espécie de gênero jornalístico da antiguidade, enfocando intensamente os assuntos ideológicos presentes, assim há, nelas, preocupação com os problemas sócio-políticos contemporâneos. O senhor acredita que a crônica moderna, presente na literatura brasileira, a exemplo das do senhor, como cronista, são desconstrução dessa sátira?

José Fernandes: Depende muito do cronista. O Drummond, por exemplo, fazia crônicas excelentes abordando temas filosóficos, sociológicos, antropológicos, com uma ironia

¹⁶⁶ Problema da Poética de Dostoiévski (2010p. 129-135).

singular que, sem dúvida, se enquadra na desconstrução. Dois exemplos de crônicas suas que, me parece, respondem bem a essa pergunta são: *Essência e existência* e *Antigamente*. Inclusive, a minha crônica que leva o mesmo título, é inspirada na crônica de Drummond. Indiretamente, dialoga com a crônica dele. O fato é que li muitos cronistas, como Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Rubem Braga, Cecília Meireles, Bandeira, Drummond, e os goianos José Mendonça Teles, a quem prefaciei; Bariani, Brasigóis, Ursulino Leão, para poder criar o meu estilo. Eu tinha consciência de que não poderia fazer apenas o que eles fizeram. É por isso, por exemplo, que introduzi o diálogo e procurei não me ater a temas efêmeros, que morrem com o jornal. Tanto é que tenho crônicas que serão publicadas apenas em livros.