

Interdiscursividade: a crônica como revisitação estética da realidade por meio do diálogo entre os discursos jornalístico e literário

Prof. Dr. Manoel Francisco Guaranha¹ (UNICSUL/ CUSC)

Resumo:

Este trabalho se propõe a mostrar as relações interdiscursivas entre a realidade e a expressão dela feitas por meio da notícia de jornal e pela crônica literária, considerando as características do discurso como apropriação individual da língua pelo sujeito falante e como o modo por meio do qual o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade evocada pelo texto narrativo. Para isso, parte do confronto entre notícias de jornal do ano de 1930, que veicularam a morte do sambista Sinhô (O Globo, Diário Carioca e A Pátria), e a crônica de Manuel Bandeira (1886-1968), “A Morte de Sinhô”, do mesmo ano. Pretende-se investigar a relação entre os discursos literário e não literário e verificar os efeitos sobre a linguagem de um conjunto de filtros históricos, socioculturais e ideológicos que compõem a atividade discursiva do indivíduo, notadamente as estratégias discursivas que compõem o ethos literário e a noção de corporalidade.

Palavras-chave: Manuel Bandeira, Crônica, Literatura Brasileira, Interdiscursividade.

Introdução: a crônica e a transfiguração poética do prosaico

O discurso, ligado ao eixo sintagmático da linguagem (GREIMÁS, COURTES, 1993, 125-130), pode ser conceituado como o produto de um ato enunciativo que permite a apropriação individual da língua pelo sujeito falante, apresenta marcas da situação que o motivou a produzi-lo e também do gênero a que se vincula o texto. Assim, podemos identificar pelo menos três níveis de relações interdiscursivas a serem consideradas na análise do fenômeno: o nível da relação com a realidade que o gerou (condições de produção e recepção), o do gênero escolhido e o do modo como os temas são veiculados, se recebem tratamento grave ou irônico, por exemplo.

Os três níveis discursivos se interseccionam e devem ser analisados em conjunto. Uma consideração sobre os gêneros implica considerações sobre o contexto que prestigia ou não aquele tipo de texto. Além disso, se todos os gêneros são, em menor ou maior grau, híbridos, principalmente no mundo contemporâneo, a crônica literária, objeto deste estudo, leva essa característica ao extremo na medida em que, historicamente, faz fronteira com gêneros não literários, como o relato histórico, que condicionou o surgimento dela, e com a notícia de jornal, que a alimenta na atualidade. Por outro lado, faz fronteira com textos narrativos, o conto, e com textos líricos, o poema.

O aspecto da fronteira tênue entre o gênero em questão e os não literários está ligado à origem dele, pois no início da Era Cristã, a palavra crônica designava a narrativa de acontecimentos ordenados no tempo, dado que a situava entre os Anais e a História, como um relato pouco profundo dos fatos e sem a pretensão de interpretá-los. Podemos encontrar essa herança até hoje nas crônicas literárias, evidenciada pelo vínculo com o cotidiano e pela leveza com que os acontecimentos geradores do texto são tratados por ela.

No mundo moderno, em que a crônica é fronteira à notícia de jornal, surge a dicotomia entre o prático e o plástico, entre o que se vê e como se relata o fato, traduzida na tensão entre as funções da linguagem predominantes nela, como afirma Telê Porto Ancona Lopez, na introdução às crônicas de Mário de Andrade:

Lançando mão das funções da linguagem descritas por Jakobson, podemos situar a crônica na tensão entre a função referencial e a função poética, constituindo-se num gênero ambíguo que transita pelo jornalismo e pela literatura. (ANDRADE, 1976, p. 380)

Essa tensão permite que possamos surpreender nesse tipo de texto elementos referentes à gênese do processo de criação artística, que envolvem uma terceira função da linguagem: a emotiva, também ligada à função poética (JAKOBSON,1995, p.129). É possível ponderar, então, que um dado relevante do gênero é a possibilidade de o autor servir-se de um fato real para expressar seus sentimentos de modo livre, mas não referencial, o que abre o caminho para a construção poética. Além disso, o escritor deve produzir os textos no calor da hora, o que lhes confere uma dimensão mais humana, decorrente do caráter testemunhal e de certa naturalidade, advinda do registro imediato do impulso criador, tudo isso aliado ao despretensioso exercício de escrita que a crônica permite. A consciência dessas características pode ser encontrada em Mário de Andrade, no prefácio de *Os Filhos da Candinha*:

As crônicas neste livro foram escolhidas de preferência entre as mais levianas que publiquei – literatura. Faço assim porque me parece mais representativo do que foi a crônica para a minha aventura intelectual. (...) No meio da minha literatura, sempre tão intelectual, a crônica era um sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim. Também é certo que jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever.(ANDRADE, 1942, p.9)

Manuel Bandeira também destaca, na advertência que faz ao leitor das *Crônicas da Província do Brasil*, não só a questão do imediatismo da produção, mas também a simplicidade dos temas, idéia semanticamente vinculada ao caráter provinciano que os textos têm, termo que não deve ser entendido sob o ponto de vista pejorativo, mas como índice de pureza, inocência:

A maioria destes artigos de jornal foram escritos às pressas para *A Província do Recife*, *Diário Nacional*, de São Paulo, e *O Estado de Minas*, de Belo Horizonte. Eram crônicas de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? Deus o conserve assim por muitos anos. (BANDEIRA,2006,p.11)

O vínculo que mantém como a vida contemporânea torna esse tipo de obra um instantâneo do fato, marcado pelas notas de ambigüidade que lhes conferem as idéias de praticidade e de plasticidade em jogo no texto que se avizinha tanto da prosa, porque geralmente é narrativo, quanto da poesia, porque transcende a mera reportagem, constituindo-se na transfiguração poética de um dado prosaico, às vezes trivial, corriqueiro, banal, retrato da “vida ao rés-do-chão”, na concepção de Antonio Candido, ao afirmar que, avessa à grandiloqüência e despretensiosamente,

...a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.(CANDIDO, 1993,24)

Manuel Bandeira e a revisitação estética da realidade

Manuel Bandeira (1886-1968) extraiu a matéria-prima para sua obra do cotidiano. Esse fato, perceptível ao longo de toda a produção do pernambucano, está explícito no antológico texto de *Libertinagem*, 1930, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, cujo título já evidencia a discutida tensão entre as funções referencial e poética como um elemento consciente no autor pernambucano. Segundo Davi Arrigucci Jr, no artigo “Poema desentranhado”,

A fratura da antiga convenção poética coincidia [no contexto em que Bandeira produziu sua obra] com a brecha do novo, por onde os fatos do dia penetravam no universo da arte, exigindo um tratamento artístico igualmente renovado, que já encontrava pela frente uma forma de organização dessa matéria na imprensa cotidiana. O jornal aparecia assim como um campo de exploração da

nova percepção da poesia e ainda como espaço de meditação para a nova poética, entendida como uma nova atitude diante obra a fazer. (BANDEIRA, 1998, p. 741)

Partindo dessas reflexões, ao confrontarmos trechos de notícias de jornais sobre a morte do cantor Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930) com a crônica que Manuel Bandeira escreveu sobre o fato, “O Enterro de Sinhô”(BANDEIRA,2006, 97-99), é possível avaliar as estratégias discursivas utilizadas para travar um diálogo poético com a realidade e transfigurar poeticamente um fato concreto por meio de um *ethos* literário que confere corporalidade ao texto.

A morte do artista J. B. Silva provocou comoção nacional, o que condicionou os relatos dela e, mesmo nas notícias de jornal¹, cujo caráter deveria ser referencial, encontramos traços expressivos relevantes, como se vê no texto publicado pelo *Diário Carioca*, em 5 de agosto de 1930:

'Sinhô', o cantor de uma série infindável de canções, trovas e sambas, faleceu ontem, vitimado pela grave enfermidade que há muito lhe minava o organismo. Quem não conheceu o boêmio incorrigível, que foi o José B. de Lobo, o 'Sinhô', ou melhor 'O Rei do Samba'?

[Por] Toda a população brasileira, e mesmo pelo exterior, o trovador que desaparece era assaz conhecido. Os seus sambas, as suas marchas, as suas emboladas e cateretês eram disputados pelos cantores.

Tinha razão de ser. 'Sinhô', fazendo a música, compunha também os versos, daí a cadência e harmonia das suas composições. Dedilhando o violão com maestria, ele empolgava desde que aparecia. No piano era apreciadíssimo, quando tocando as suas composições. O reclame das suas composições fazia ele mesmo, chefiando conjuntos, ora tocavam em casa de música e ora percorriam as ruas da cidade, muitas vezes iam parar em casa de famílias onde se realizavam festas. Teve sua época.

A série de adjetivos (“infindável”, “grave”, “incorrigível”) já indicia, desde o primeiro parágrafo, uma atitude pouco objetiva do jornalista, que culmina com o epíteto atribuído ao morto, “O Rei do Samba”. Além disso, a tentativa de conquistar a adesão do leitor materializa-se por meio da pergunta retórica: “Quem não conheceu o boêmio incorrigível...?”. No segundo parágrafo, quando diz que Sinhô era “assaz conhecido” por toda a população brasileira e mesmo no exterior, se de um lado o autor reafirma o propósito de valorizar o objeto da notícia, a figura de Sinhô, ampliando o universo em que o artista era conhecido, por outro, a expressão inclusiva “e mesmo”, que sugere que Sinhô gozava de popularidade idêntica à do Brasil no exterior, hiperboliza a informação e contamina um dado objetivo que vem depois, a enumeração das múltiplas habilidades artísticas do compositor, a ponto de não sabermos se são frutos da realidade ou extensão dos elogios.

O mesmo argumento elitista, de reconhecimento no exterior, usado para legitimar a importância de Sinhô, vamos encontrar em outra notícia de jornal, agora no periódico *A Batalha*, de 5 de agosto de 1930:

Empunhava com justiça, o cetro de "Rei do Samba" como o chamavam, pois no gênero bem poucos conseguiram ver as suas produções alcançarem o êxito das [produções] dele que chegaram a varar fronteiras, logrando no estrangeiro o mesmo êxito que aqui.

¹ Os textos utilizados neste trabalho foram obtidos no sítio <http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj31.htm>, em 4 de junho de 2006, e a ortografia foi atualizada.

O mesmo suposto reconhecimento internacional do cantor serve, ainda, para reforçar o discurso político de oposição ao governo, como se percebe no texto de *A Pátria*, de 6 de agosto de 1930:

Veio a morte, que todos os que conheciam 'Sinhô' esperavam, e não houve quem não sentisse a perda do cantor. Todos, não. O governo, nem mesmo depois de morto o infeliz, lembrou-se de prestar-lhe uma homenagem, por singela que fosse, ao verdadeiro criador da canção brasileira, genuinamente brasileira, que tanto sucesso tem logrado aquém e além das fronteiras do país!

A crônica de Bandeira em nenhum momento se refere à fama internacional do músico, mas desde o início o vincula diretamente à cultura local, chamando-o de *o popular Sinhô dos mais deliciosos sambas cariocas* (BANDEIRA, 2006, p.97). O adjetivo utilizado para os sambas do autor aproxima as composições do caráter sensorial que vincula Sinhô às classes populares e, em certo sentido, faz dele um elo entre a elite e o povo: *Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana* (BANDEIRA, 2006, p.97).

Ao destacar primeiramente a característica aglutinadora da obra de Sinhô, e não o fato de ele ser apreciado no exterior, Bandeira aproxima o sambista de seu meio, o que confere maior autenticidade ao relato, uma vez que o leitor, quer pertença à elite ou ao povo, sente-se parte integrante do evento. A isso acrescenta-se a dimensão humana que o narrador confere a Sinhô, obtida por meio de testemunhos do convívio que teve com o cantor em vários momentos:

Me apresentaram Sinhô na câmara-ardente do Zeca [José de Patrocínio]. Foi na pobre nave da igreja dos Pretos do Rosário. Sinhô tinha passado o dia ali, era mais de meia-noite, ia passar a noite ali e não parava de evocar a figura do amigo extinto, contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava danado naquela época com o Villa e o Catulo, poeta era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que vaidade! Mas a gente não podia deixar de gostar dele desde logo, pelo menos os que são sensíveis ao sabor da qualidade carioca. (BANDEIRA, 2006, p. 97-98)

À oralidade que marca o discurso, indiciada já pela utilização proclítica do pronome átono no início do período, característica da fala, o autor acrescenta a utilização do discurso indireto, que reproduz reiteradamente a fala de Sinhô acentuando, por meio da epífora “era ele (...) era ele”, o egocentrismo do compositor e a necessidade que ele tinha de autoafirmar-se em relação a outros artistas do período, o que desmente, na prática, o suposto reconhecimento internacional de que gozava Sinhô veiculado incisivamente pelos jornais. Por outro lado, as exclamações do enunciatário acentuam os traços humanos do compositor e criam um efeito de cumplicidade com o enunciatário ao se dirigir a este utilizando apóstrofes “Que língua desgraçada! Que vaidade!”, relativizando o que seriam os defeitos do morto ao associá-los ao “sabor da qualidade carioca” dando conta de que esses traços em Sinhô faziam dele um elemento metonímico de sua sociedade.

Sob esse aspecto, a composição de Bandeira transmite uma realidade mais próxima do que o texto pretensamente referencial das notícias jornalísticas. Esse efeito se processa na construção de um *ethos* literário que, como propõe Maingueneau, vai além do *ethos* retórico, aquele que mobiliza três qualidades fundamentais do orador: a prudência, a virtude e a benevolência, no intuito de fazer com que o enunciatário tenha “uma boa impressão por meio do modo como se constrói o discurso, [para] dar de si uma imagem capaz de convencer o auditório e ganhar sua confiança” (MAINGUENEAU, 2006, p. 267).

A função extra desse *ethos* literário é a de assegurar a adesão do enunciatário ao ponto de vista defendido pelo discurso, que no caso de uma modalidade como a crônica literária, deve conquistar o leitor, pois este tem o direito de ignorá-la ou recusá-la, haja vista que é considerada passatem-

po, diferente do que ocorre com a notícia, que assume a posição de gênero funcional no veículo de comunicação, pois o leitor a vê como o elemento mais importante no jornal:

Enquanto a retórica vincula o *ethos* essencialmente à oralidade, podemos postular que todo texto escrito, ainda que a negue, possui uma vocalidade específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador (...), a um fiador que, por meio de seu tom, atesta o que é dito; o termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral. (MAINGUENEAU, 2006, 271)

Tomando de empréstimo à retórica o termo corporalidade, relativa à compleição física e à maneira de se vestir do enunciatário, que fazem parte do processo de convencimento a que ele tenta submeter o público, Maingueneau sugere a aplicabilidade de tal conceito ao texto literário, identificado por uma “corporalidade” que lhe dá o enunciador ao assumir o papel de fiador daquilo que fala:

Na verdade, a incorporação do leitor vai além de uma simples identificação com o fiador, implicando um mundo ético de que esse fiador participa e ao qual dá acesso. Esse mundo ético ativado através da leitura subsume certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos... (MAINGUENEAU, 2006, p.272)

O tom hiperbólico da notícia de jornal, que goza de autoridade conferida pela instituição a que se vincula, é substituído na crônica de Bandeira pelo caráter testemunhal que dá ao relato:

Vi-o [Sinhô] pela última vez em casa de Álvaro Moreyra. Sinhô cantou, se acompanhando, o “Não posso mais, meu bem, não posso mais”, que havia composto na madrugada daquele dia, de volta de uma farra. Estava quase inteiramente afônico. Tossia muito e corrigia a tosse bebendo boas lambadas de Madeira R. Repetiu-se a toada um sem-número de vezes. Todos nós secundávamos em coro... (BANDEIRA, 2006, p. 98)

As estratégias que conferem corporalidade ao relato de Bandeira passam pela alusão aos dados sensoriais: visão, audição e paladar (ingestão do vinho Madeira). Além disso, a adesão do enunciatário ao coro inaugural do sucesso que, na época em que escreve a crônica já era de conhecimento coletivo, reforça a autoridade e confere status de discurso constituinte ao texto, uma vez que “constrói condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível” (MAINGUENEAU, 2006, p. 65).

Diferente das notícias de jornal que buscam confirmar a importância de Sinhô pela sucessão de adjetivos e pela aceitação internacional atribuída à obra do compositor, a crônica de Bandeira legitima a importância do artista pelo que o compositor e sua obra representam por si, tornando-se o texto do escritor pernambucano um discurso constituinte:

Os discursos constituintes têm a seu cargo aquilo que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade (...) ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e uma elaboração da memória (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

Essa característica constituinte da crônica de Bandeira surge, ainda, no confronto entre as versões que o jornal dá para a morte de Sinhô e a que o texto literário oferece. Segundo as versões jornalísticas:

Há muito, a tuberculose apoquentava-o. Ontem, quando saltava de uma barca, vindo de Niterói, 'Sinhô' foi acometido de uma forte hemoptise e sucumbiu. O seu cadáver foi levado para a residência de onde hoje sairá o enterro. (*Diário Carioca*, 5 de agosto de 1930).

Ele, que tanto concorrera para a alegria da nossa gente, com os seus sambas de expressão popular inegavelmente belos, vivia, de há uns anos para cá, doente e esquecido. Não cantava mais, porque a tosse incessante não o permitia. E lutava com as maiores dificuldades para viver. Magro, de voz sumida, curvado ao peso da moléstia implacável que o minava dia-a-dia, o “Rei do Samba”, por todos proclamado, era um “cadáver vivo” a arrastar-se pelas ruas da metrópole.

(...)

O caixão de 3ª classe, encerrando o corpo magérrimo do autor de “Jura” saiu, ontem, às 17 horas, num coche de igual categoria, na capela do Hospital Hahnemanniano para uma cova rasa no cemitério de S. Francisco Xavier. (*A Pátria*, 6 de agosto de 1930).

A morte, numa das verdadeiras traições que constituem os bruscos epílogos que ela impõe à vida das criaturas, acaba de alienar do convívio da cidade uma das figuras mais conhecidas e mais queridas do Rio, principalmente o Rio que se diverte, fazendo-a desaparecer nos socavões sombrios do desconhecido. J. B. Silva, o “Sinhô”, ou melhor, o Rei do Samba, como a cidade inteira o sagrou, faleceu, ontem, repentinamente, quando se achava em plena Praça 15 de Novembro. Ocorreu tudo num minuto. Um ataque que se ouviu, o baque de um corpo e as mãos frias da morte cerrando os olhos daquele que foi o maior intérprete da alma popular nos últimos tempos. (*A Crítica*, 5 de agosto de 1930).

Os fragmentos apresentam a morte de forma melodramática. Mais uma vez destaca-se o caráter hiperbólico das narrativas por meio de clichês. Parece que este epílogo trágico é apenas o ponto final de uma figura que já se encontrava morta, dado que se materializa no epíteto de “cadáver vivo”, nas referências à magreza do sambista, no caixão de terceira classe e na cova rasa. Trata-se aqui do discurso oficial dos periódicos que, se por um lado veiculam fatos do cotidiano, por outro são a voz de uma elite que, àquela altura, provavelmente talvez já não desse muita importância ao cantor, pelo distanciamento que ele mantinha em relação à mídia nos últimos tempos, por que talvez saíra de moda.

Já a crônica de Bandeira, investida da corporalidade do *ethos* literário mostra outra visão da morte do sambista mais autêntica e mais viva, desmistificando o aspecto trágico :

J.B. Silva, o popular Sinhô dos mais deliciosos sambas cariocas, era um desses homens que ainda morrendo da morte mais natural deste mundo dão a todos a impressão de morrerem de acidente. Zeca Patrocínio, que o adorava e com quem ele tinha grandes afinidades de temperamento, era assim também: descarnado, lívido, frangalho de gente, mas sempre fagueiro, vivaz, agilíssimo, dir-se-ia um moribundo galvanizado provisoriamente para uma farra. (BANDEIRA, 2006,p.97)

A visão de Sinhô como um homem que, mesmo em face da morte conservava-se ativo, é reforçada:

Não faz uma semana que eu estava em casa de um amigo onde se esperava a chegada de Sinhô para cantar ao violão. Devia estar na rua ou no fundo de alguma casa de música, cantando ou contando vantagem, ou então em algum botequim. Em casa é que não estaria; em casa, de cama, é que não estaria. Sinhô tinha de morrer como morreu, para que a sua morte fosse o que foi: um episódio de rua, como um desastre de automóvel. Vinha de uma barca da Ilha do Governador para a cidade, teve uma hemoptise fulminante e acabou. (BANDEIRA, 2006,p.97)

Ao apresentar a morte do cantor como um acidente de rua, Bandeira legitima a ligação dele com a alma popular. A ausência de Sinhô em casa do amigo, uma semana antes de morrer, não é vista pelo enunciatário como consequência da doença grave, como sugere a notícia de jornal, mas como uma opção natural do artista popular, de substituir a esfera privada e elitizada, a casa do amigo de Bandeira, pela coletiva e popular, a rua, a casa de música ou o botequim. Mesmo a afirmação

da notícia de que não cantava há muito é desmentida pela crônica quando o narrador diz que Sinhô estaria em qualquer lugar, menos em casa.

A partir daí, Bandeira ressignifica o velório e o enterro de Sinhô, numa prática discursiva que recria por meio de uma narrativa testemunhal o ritual fúnebre não como desaparecimento, mas como integração total àquela sociedade que o artista metonimizou, isso já a partir do espaço para onde foi levado o corpo, o coração do Estácio:

Seu corpo foi levado para o necrotério do Hospital Hahnemanniano, ali no coração do Estácio, perto do mangue, à vista dos morros lendários... A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... (BANDEIRA, 2006, p.98)

A enumeração dos tipos que compõem a sociedade, enfatiza o sincretismo do Rio de Janeiro, ao promover a fusão harmônica da lei, representada pelos soldados e marinheiros, com a contravenção, malandros e meretrizes; da religião oficial, representada pelo espaço da capelinha, com as práticas religiosas proscritas pela elite, representadas pelos macumbeiros; dos que prestam serviços socialmente aceitos, como os *chauffeurs*, e dos que prestam serviços proscritos, como as donas de *rendez-vous* baratos e as meretrizes; e dos conhecidos sambistas de fama misturados aos desconhecidos vendedores de modinhas.

No meio da descrição do velório, o narrador altera o tempo verbal do pretérito imperfeito (A capelinha branca era...”, “lá estava o velho”), para o presente do indicativo (“ Há prostitutas”, “Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara”). Essa estratégia presentifica e materializa o fato narrado e integra o enunciatório ao texto, reforçando a corporalidade da narrativa, a ponto de transformar o que o jornal chamou de enterro de terceira classe num quadro genuíno dos costumes cariocas:

O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um landaulet que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. Pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca.(BANDEIRA, 2006, p.99)

Conclusão

Desta forma, conclui-se que as estratégias discursivas apontadas na obra de Bandeira criam um *ethos* literário que fazem de sua crônica um texto constituinte, porque se torna mais convincente do que a notícia de jornal, teoricamente detentora da verdade. O que confere esse efeito singular à crônica é a simplicidade aliada ao diálogo que estabelece com a realidade: o texto de Bandeira extrai do cotidiano não só os fatos, mas detalhes específicos que nos remetem a uma visão do evento narrado, oferecendo não apenas o reconhecimento dele, mas desencadeando um processo de singularização do real, que rompe com a referencialidade ao mesmo tempo em que se nutre dela.

Referências Bibliográficas

- [1]ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas do Diário Nacional** (estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez).São Paulo:Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.606 p.

- [2]_____. **Os Filhos da Candinha**. São Paulo: Martins Editora, 1963.293 p.
- [3]BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da Manhã** (edição crítica Giulia Lanciani, Coordenadora). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.796 p.
- _____. **Crônicas da província do Brasil**. 2^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.322 p.
- [4]CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.280 p.
- [5]GREIMAS, Algirdas; COUTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 9^a ed. São Paulo: Cultrix, 1989.496 p.
- [6]JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 20^a ed. São Paulo: Cultrix, 1995.164 p.
- [7]MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.330p.
- [8]MOISÉS, Massaud. **A Criação literária – prosa**. 2^a ed. São Paulo: Cultrix, 1983.370 p.
- [9]REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.328 p.
- [10] SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 2001. 96 p.
- [11] TODOROV, Tzvetan. **A Arte como processo** (Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov). Lisboa: Edições 70, 1999. 152 p.

Autor:

¹ **Manoel Francisco GUARANHA, (Prof. Dr)**

Universidade Cruzeiro do Sul e Centro Universitário São Camilo
m-guaranha@uol.com.br