



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

estudos literários

Faculdade de Letras - UFJF

Universidade Federal de Juiz de Fora

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

José Geraldo Batista

**RUBEM BRAGA COM A FEB NA ITÁLIA:
CRÔNICAS-REPORTAGENS, LITERATURA DA NOTÍCIA**

Juiz de Fora
2012

José Geraldo Batista

**RUBEM BRAGA COM A FEB NA ITÁLIA:
CRÔNICAS-REPORTAGENS, LITERATURA DA NOTÍCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora
2012

Batista, José Geraldo.

Rubem Braga com a FEB na Itália: crônicas-reportagens, literatura da notícia / José Geraldo Batista. – 2012.

151 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários)—Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Crônica - Brasil. 2. Braga, Rubem – 1913-1990. 3. Jornalismo – Aspectos políticos. I. Título.

CDU 869.0-94(81)

José Geraldo Batista

Rubem Braga com a FEB na Itália: crônicas-reportagens, literatura da notícia

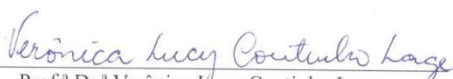
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 24/09/2012.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Verônica Lucy Coutinho Lage
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Márcia de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Francis Paulina Lopes da Silva
Universidade Federal de Viçosa



Prof. Dr. Carlos Jesus Ribeiro
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

À memória de Maria da Glória de Sá (Irmã Denise),
minha madrinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Fernando Fábio Fiorese Furtado, meu orientador, pela dedicação e confiança depositadas em mim.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, com os quais tive oportunidade de conviver.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente participaram desta caminhada.

Tenho olhos, vejo as coisas, leio as notícias; e tenho mão, e conto e escrevo, e depois sai no jornal. Falarei bem dos amigos, mal dos inimigos, sem dar muito na vista. Não é também um juiz este aqui, a julgar homens e coisas; apenas um sujeito que fala disso e daquilo e de si mesmo.
Rubem Braga, 15 de fevereiro de 1944 no *Diário Carioca*

(...) mas deixa que alguém possa falar em defesa dessa indiazinha que nem sabe ler nem escrever. (...) essa meninazinha enxotada das portas de um colégio, essa criança que veio dos matos do Amazonas para ser repelida pela (...) ilustre instituição católica de Ipanema – ela vale mais do que o resto.

Rubem Braga, 18 de março de 1944 no *Diário Carioca*

A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. Monsieur Jourdain fazia prosa para pedir seus chinelos, e Hitler, para declarar guerra à Polônia. O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua.

Jean-Paul Sartre, “Que é escrever?”

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor.

Jean-Paul Sartre, “Para quem se escreve?”

Se a literatura se transformasse em pura propaganda ou em puro divertimento, a sociedade recairia no lamaçal do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gasterópodes. Certamente, nada disso é importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem.

Jean-Paul Sartre, “Situação do escritor em 1947”

RESUMO

Quando retornou de sua empreitada como correspondente do *Diário Carioca* na Segunda Guerra Mundial, junto à Força Expedicionária Brasileira (FEB), Rubem Braga (1913-1990) publicou a coletânea de crônicas *Com a FEB na Itália* (1945). Evidentemente, na seleção dos textos, o autor considerou o contexto político e ideológico do Brasil de meados dos anos 1940, já que, naquele tempo, o Brasil passava por um momento singular: pretendeu-se uma “redemocratização” do país e houve formação dos partidos políticos. Eleições presidenciais estavam marcadas para 2 de dezembro e Getúlio Vargas fora forçado a se renunciar, seu sucessor começou a reprimir os comunistas e nomeou novos interventores nos estados e foram substituídos alguns prefeitos, como afirmado por Boris Fausto, em *História do Brasil* (2010). Neste sentido, partindo de tais informações, pretende-se, através do presente estudo, investigar o valor de registro histórico de *Com a FEB na Itália*, bem como apontar as marcas subjetivas do seu narrador, uma vez que, devido a uma tensão entre os focos narrativos clássico, moderno e pós-moderno em tal obra, por si só, as marcas subjetivas do narrador já vêm à tona. E o tempo particular e definido, atravessado pela experiência e pela memória pessoal do repórter, mescla de linguagem subjetiva e objetiva – respectivamente, literatura e jornalismo – os textos das crônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica. Rubem Braga. Registro histórico. Narrador.

ABSTRACT

When he returned from a sojourn as a correspondent for *Diario Carioca* during World War II, with the Brazilian Expeditionary Force (FEB), Ruben Braga (1913-1990) published a collection of chronicles called *Com a FEB na Itália* (With FEB in Italy) (1945). While selecting texts, the author surely considered Brazilian mid-1940s political and ideological context, a singular moment in Brazil: a "redemocratization" was intended for the country and political parties were being formed. Presidential elections were scheduled for December 2 and President Getúlio Vargas was forced to resign; his successor began to repress Communists and appointed new intervention-agents in the states and some mayors were replaced, as Boris Fausto stated in *História do Brasil* (History of Brazil) (2010). Taking such information as a starting point, the present thesis is intended to survey *Com a FEB na Itália*'s value as a historical record, as well as to point out its narrator's subjective marks, since – due to a tension between classic, modern and postmodern narrative foci in this work – the narrator's subjective marks become noticeable by themselves. And the particular and set time traversed by the experience and personal memory of the reporter mixes with subjective and objective language – literature and journalism, respectively – the texts of the chronicles.

KEYWORDS: Chronicle. Rubem Braga. Historical record. Narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O CRONISTA DE <i>COM A FEB NA ITÁLIA</i>: ENTRE O FACTUAL E O LITERÁRIO.....	20
2. UM EXPERIENTE NARRADOR EM <i>COM A FEB NA ITÁLIA</i>.....	53
3. O AUTOR: MORTO OU AINDA VIVO NAS CRÔNICAS DE GUERRA.....	85
4. O REPÓRTER NA GUERRA: A INVESTIGAÇÃO DE CAMPO TRANSMUTADA EM CRÔNICAS.....	110
CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142
ANEXOS.....	148

INTRODUÇÃO

Nosso encontro com a recolha de crônicas *Com a FEB na Itália* (1945), de Rubem Braga (1913-1990), deu-se, de maneira fortuita, por ocasião das nossas atividades de pesquisa do mestrado. Naquele momento, muitas ideias ocorreram-nos com perspectivas de desenvolvimento no futuro. Em uma visita à Casa da família Braga¹ em Cachoeiro de Itapemirim, cidade natal do cronista, deparamo-nos com um exemplar da primeira edição do livro. Estava um pouco menos desgastado em relação ao exemplar, também da primeira edição, que nos últimos cinco anos tornou-se presença constante em nossas mãos. Este está muito comprometido. A capa está gasta, faltando pedaços e emendada com fita adesiva; as folhas estão muito escuras, soltas, quebradiças e vão se esfarelado à medida que o manuseamos, e, como não usamos máscara protetora, o pó que solta impede uma leitura confortável. Confessamos que tivemos que recorrer a outras edições pelo menos para abrir as páginas aos extremos sem destruir a prova palpável das restrições de outrora. Ao terminar a árdua tarefa desta pesquisa, tal volume, com certeza, precisará do socorro de um técnico em restauração.

Trabalhar com as primeiras edições é vantajoso do ponto de vista de estarmos diante de um objeto material que é uma prova cabal e representativa de um tempo que passou. Faz-nos fantasiar coisas: quantas pessoas já manusearam este livro? Quantas o leram completamente? Qual a impressão que tiveram? Quando o livro está autografado e com dedicatória do próprio autor, sentimo-nos muito importantes, íntimos do escritor. Mas, infelizmente, este não é o nosso caso. Sem dúvida, as primeiras edições são peças de arquivo; a que temos merece um colecionador. Elas também são importantes, por trazerem dedicatórias e prefácios reveladores do contexto de sua publicação, os quais

¹ “A casa dos Braga está localizada na Rua 25 de Março, número 162, em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo. Lá funciona desde 1987 a principal biblioteca pública da cidade, mantida pela prefeitura. Toda reformada para abrigar este centro cultural, guarda na antiga sala de visitas lembranças da família Braga, principalmente de Newton, o amado poeta de Cachoeiro, e de seu irmão mais novo, Rubem. No porão funciona o serviço de empréstimo de livros. No jardim, protegido por muros, ainda à sombra do pé de fruta-pão, mesas e bancos para quem prefira ler ao ar livre. A casa da família Braga, construída por volta de 1910, é considerada modelo típico do estilo eclético da arquitetura brasileira da época. Foi adquirida pelo primeiro prefeito da cidade. Francisco de Carvalho Braga, pai de Rubem, em 1912, e comprada setenta e três anos depois, em 1985, pela prefeitura. Inaugurada como espaço cultural no dia 29 de abril de 1987, tem cerca de 150 metros quadrados, só na parte de cima, destinados à guarda do acervo e à leitura” (BRAGA, 2002, p. 137). Estas são informações fornecidas por Roberto Seljan Braga, filho de Rubem Braga.

podem, em edições posteriores e por algum motivo, ser retirados pelo escritor. Em nossa pesquisa, no que tange à obra do autor objeto de estudo desta tese, demos preferência pelas primeiras edições.

Definindo-se *Com a FEB na Itália* (1945), de Rubem Braga (1913-1990), como objeto de estudo da proposta inicial deste trabalho, apresentamos esta tese como texto final da pesquisa realizada. Cumpre ressaltar que, no decorrer da leitura de *Com a FEB na Itália*, tivemos a impressão de ora estarmos diante de textos literários ora diante de registros factuais.

Ver-se-á mais adiante, dentre outros aspectos, que a obra deixa transparecer que seu autor, ao selecionar as crônicas que a compõem, levou em consideração o contexto ideológico e sociopolítico da época. Portanto, a coleção é reveladora da postura de Rubem Braga em relação à Segunda Guerra Mundial, sem descurar do pensamento acerca daquele momento da sociedade brasileira. Sendo assim, a censura foi uma preocupação do cronista na escolha dos textos. O conjunto de crônicas do livro também deixa vir à tona uma enunciação entrecortada por repórter, narrador e cronista. Resultado das reportagens realizadas no campo de guerra, a obra está recheada de opiniões de seu autor e apresenta um narrador encantado pelos campos italianos.

Também não poderíamos deixar de citar, aqui, inicialmente, o destaque que demos à influência que *Com a FEB na Itália* recebeu das duas coleções anteriormente publicadas por Braga. Na verdade, trata-se de uma continuidade, uma sequência dos temas que o autor vinha discutindo, desde sua primeira empreitada como correspondente de guerra na Revolução Constitucionalista de 1932. Ao longo deste texto mostraremos, com base no referencial teórico utilizado na pesquisa, como o repórter-cronista Rubem Braga mantém-se crítico, posicionando-se diante da situação beligerante, e engajado na busca por uma sociedade mais livre e justa.

Antes, contudo, cumpre apresentar algumas palavras sobre a vida e a obra do cronista capixaba. Rubem Braga nasceu no dia 12 de janeiro de 1913, em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, filho de Francisco de Carvalho Braga e Rachel Cardoso Coelho Braga. As lembranças da infância em Cachoeiro, cercadas de lirismo, inundam as crônicas do “velho Braga”. Em textos como “Casa dos Braga”, “Praga de menino”, “Lembrança de Zig” ou “O cajueiro”, narrados na primeira pessoa, a infância na cidade natal é recontada de forma explícita e amorosa. Em outros, como “Tuim criado no

dedo” e “Negócio de menino”, a memória de caçador de passarinhos ecoa nas personagens infantis.

Em 1928, já como cronista, começa a escrever no jornal *Correio do Sul*, fundado, por seus irmãos Jerônimo e Armando na cidade natal. No mesmo ano, transfere-se para Niterói (RJ), concluindo ali o curso secundário. Em seguida, matricula-se na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro (1929), onde frequenta os dois primeiros anos do curso que conclui em Belo Horizonte (MG), 1932. No início desse ano, publica sua primeira reportagem no *Diário da Tarde*, passando a escrever crônicas e realizando a cobertura da Revolução Constitucionalista para os *Diários Associados*, sua primeira experiência como correspondente de guerra. Como os *Diários* eram favoráveis à Revolução, seus artigos foram censurados e Rubem Braga acabou sendo preso, ainda aos 19 anos, sob a acusação de espionagem.

De acordo com o biógrafo Marco Antônio de Carvalho, na obra *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar* (2007), em 1933, “aos vinte anos, começaria a escrever sobre a infância, Cachoeiro de Itapemirim e Marataízes como se fosse um velho memorialista – o *velho Braga*, denominação que ele próprio adotou a partir de então” (CARVALHO, 2007, p. 183). Naquele mesmo ano, transfere-se para São Paulo, onde escreve crônicas para o *Diário de São Paulo*. Nesse jornal, tem como colegas Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade. Do primeiro, torna-se grande amigo, tanto que, ao se transferir para o Rio de Janeiro em 1935, o autor de “A morte da porta-estandarte” convida o jovem cronista capixaba para trabalhar no *Diário da Noite*. Após a morte precoce de Alcântara Machado, ainda em 1935, Braga transfere-se para o Recife (PE), onde trabalha na página policial do *Diário de Pernambuco* e funda o jornal *Folha do Povo*, antigetulista. Ainda no mesmo ano, muda-se para Porto Alegre, mas acaba retornando ao Rio de Janeiro e se emprega no jornal de esquerda *A Manhã*.

Na onda de repressão que sucedeu a malograda tentativa de golpe comunista de 1935 – retratada por Rubem Braga em crônicas como “Diário de um subversivo”, “Era uma noite de luar” e “Os perseguidos” – o jornal *A Manhã* é fechado e Rubem Braga perde o emprego. No entanto, no ano seguinte, publica seu primeiro livro, *O conde e o passarinho* (1936), reunindo crônicas selecionadas. A obra é recebida com entusiasmo e marca o início de uma carreira singular na literatura brasileira: a do cronista que deixa as páginas efêmeras dos jornais para eternizar seus textos em livro.

Entre 1936 e 1944, Braga atravessou anos difíceis, arrumando empregos esporádicos em jornais de Belo Horizonte, do Rio e de São Paulo, sempre fugindo da repressão do Estado Novo. Em 1944 é enviado à Europa como correspondente de guerra pelo *Diário Carioca*. Acompanha a Força Expedicionária Brasileira em sua campanha na Itália até o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao retornar ao Brasil, publica o livro *Com a FEB na Itália*, recolha de suas melhores crônicas do período e que é objeto de estudo desta tese. Esta obra fez enorme sucesso, consagrando definitivamente o nome de Rubem Braga como um dos grandes escritores brasileiros.

O cronista passa os anos seguintes trabalhando em jornais no Rio e em São Paulo – suas constantes viagens entre as duas cidades aparecem na crônica “Um braço de mulher”, cujo cenário é a Ponte Aérea. Ainda em 1946 cobre a primeira eleição de Juan Domingo Perón, na Argentina. No ano de 1950 está em Paris como correspondente do *Correio da Manhã*. Em 1955 é nomeado chefe do Escritório Comercial do Brasil, em Santiago do Chile, cargo em que permanece apenas por alguns meses, retornando ao país e ao jornalismo. No ano seguinte, realiza a cobertura da reeleição do presidente Dwight D. Eisenhower, nos Estados Unidos.

Em 1960, com o amigo Fernando Sabino, funda a Editora do Autor. De 1961 a 1963, atua como Embaixador do Brasil no Marrocos, África. Como sempre, regressa ao Brasil e ao jornalismo. Entre 1967 e 1971, novamente sócio de Fernando Sabino na Editora Sabiá. Em 1975 é contratado pelo departamento de jornalismo da TV Globo, onde permanece até morrer, no dia 19 de dezembro de 1990.

A obra de Rubem Braga, escrita durante 62 anos de vida jornalística, não se resume aos livros que publicou. Neles, o “velho Braga” reuniu apenas uma pequena parcela das cerca de 15 mil crônicas que escreveu. Destinadas ao jornal, veículo de consumo imediato e de permanência efêmera, a maior parte de suas crônicas ainda está por ser reunida em livro.

Nunca escreveu romances ou contos, e mesmo o livro “Melhores contos de Rubem Braga” reúne exclusivamente crônicas. Ao longo da carreira, arriscou-se em alguns versos, chegando a reunir 14 deles em uma publicação de 1980 intitulada *Livro de versos* (BRAGA, 1980). Até chegarem à forma de livro, as crônicas de Rubem Braga passavam por um criterioso processo de seleção. Apenas aquelas que o autor considerava realmente as melhores sobreviviam. Essas, por sua vez, eram novamente

peneiradas e, as melhores das melhores, republicadas nas antologias. Primeiro as 50 melhores, depois as 100 e, finalmente, as *200 crônicas escolhidas*, livro que reúne suas prediletas. Dentre os livros de Rubem Braga, destacam-se: *O conde e o passarinho* (1936), *Morro do Isolamento*, (1944), *Com a FEB na Itália* (1945), *Um pé de milho* (1948), *O homem rouco* (1949), *50 crônicas escolhidas* (1951), *Três primitivos* (1954), *A borboleta amarela* (1955), *A cidade e a roça* (1957), *100 crônicas escolhidas* (1958), *Ai de ti, Copacabana* (1960), *A traição das elegantes* (1967), *200 crônicas escolhidas* (1977), *Livro de versos* (1980), *Recado de primavera* (1984), *Crônicas do Espírito Santo* (1984) e *As boas coisas da vida* (1988). Algumas reuniões, realizadas postumamente, são muito importantes: é o caso de *Um cartão de Paris* (1997), *Casa dos Braga: memórias de infância* (1997) e, principalmente, *Uma fada no front: Rubem Braga em 39* (1994)².

A última obra referida foi organizada por Carlos Reverbel (1912-1997), amigo de Braga desde o período em que se refugiou em Porto Alegre. Tal obra é de fundamental importância para o entendimento de *Com a FEB na Itália*, pois as crônicas nela reunidas, escritas em 1939 para o *Folha da tarde* de Porto Alegre, prenunciam o combativo repórter Rubem Braga das crônicas de guerra.

O cronista com suas palavras afiadas e cortantes por onde passava criava seus atritos. Mas alguns são marcantes. Em abril de 1932, em plena Sexta-Feira da Paixão, Rubem arranjou sua primeira contenda com os católicos, fato que se repetiria durante anos, escreveu um artigo considerado desrespeitoso à imagem de Nossa Senhora de Lourdes, padroeira de Belo Horizonte. A solução para apaziguar os ânimos exaltados de fieis, padres e arcebispo foi mandar Rubem para São Paulo, cidade na qual era tratado como estrangeiro (nortista) devido ao sentimento ainda xenófobo dos paulistas. No restaurante do hotel lhe negam um ovo sendo que, na mesa ao lado, outro cliente degustava um omelete. Sua vingança foi, ironicamente, escrever uma crônica dizendo que um antigo Braga tinha sido bandeirante e matava índios e que, portanto, ele, o cronista, não merecia ser tratado daquele jeito por causa de um ovo paulistano. Isto bastou para Mário de Andrade se tornar seu desafeto (CARVALHO, 2007, p. 186-187).

Em 1934, o repórter acompanha uma comissão de importadores de café ao interior

² O presente levantamento biográfico foi elaborado a partir do trabalho do biógrafo Marco Antonio de Carvalho, em *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar* (2007), e das informações de Frederico Barbosa e Sylmara Beletti, disponíveis em <<http://fredb.sites.uol.com.br/braga.html>>.

do Paraná. No início dos anos de 1950, volta a fazer tal viagem e, junto com Arnaldo P. d’Horta, escreve reportagens sobre agricultura e cidades paranaenses. Algumas destas reportagens encontram-se no livro *Dois repórteres no Paraná* (1953), reeditado em 2001. Em novembro daquele mesmo ano volta ao Rio de Janeiro. Braga, embora nunca tenha se filiado ao partido, era visto como comunista, pois era simpático à Aliança Nacional Libertadora (ANL) e participava da União Feminina do Brasil e da Liga da defesa da Cultura Popular. O lema destas correntes ideológicas era “Pão, terra e liberdade”. Assim, justifica-se a visão que alguns setores da direita tinham do cronista.

Em 1935, em um determinado dia, o repórter lê um telegrama que conta a campanha da Igreja da Espanha para dar direito de voto às mulheres. Braga diz que aquilo, que também ocorria no Brasil, era uma jogada oportunista da Igreja para eleger permanentemente os políticos apoiados pelos padres. Alceu Amoroso Lima, do lado da Igreja, indignou-se e, para evitar mais problemas, Braga foi para o Recife, onde permaneceu cinco meses, editando a *Folha do Povo*, porta-voz nordestino da Aliança Nacional Libertadora. Mas também foi preso algumas vezes e, perseguido pela polícia. Então, pela primeira vez, partiu para Porto Alegre e de lá retornou ao Rio de Janeiro.

Em 1936, publica *O conde e o passarinho* e casa-se com Zora Seljan. Vivem com dificuldades entre Rio e São Paulo. Zora era comunista e Braga, já conhecido pelos temas polêmicos; assim eram muito visados e perseguidos. Muitas vezes, Braga recorreu ao uso de pseudônimos para continuar publicando seus textos. Em 1939, ano de referência do início da Segunda Guerra Mundial, Braga retorna a Porto Alegre e dessa vez, segundo Carvalho (2007), era uma fuga estratégica para escapar de uma aventura amorosa e manter o casamento (CARVALHO, 2007, p. 282-283). Porém, ao desembarcar na capital gaúcha, o cronista é preso. Alcança a liberdade graças ao auxílio de amigos e começa a colaborar diariamente com o *Folha da tarde*. As crônicas desse período, reunidas em livro por Carlos Reverbel (BRAGA, 1994), são o prenúncio das crônicas de *Com a FEB na Itália*. Dessa maneira, podemos dizer que as crônicas reunidas por Reverbel contribuem para entendermos o posicionamento em relação à guerra, do qual Braga estava imbuído e veio construindo ao longo daqueles anos até culminar em sua partida para a Itália como correspondente de guerra. Segundo Boris Schnaiderman, em seu artigo “Confluências” (2011, p. 30-35), o repórter “realmente, era a pessoa talhada para essa tarefa. Sua identificação profunda com o nosso homem do

povo, a sensibilidade com que soube escrever sobre a população pobre dos grandes centros e do interior, pareciam torná-lo particularmente apto para essa tarefa” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 30-35).

Das crônicas de 1939 coligidas, podemos destacar duas que mostram o teor de denúncia do cronista: “Um fato” e “Mais um fato”. Aliás, elas foram responsáveis pela deportação do repórter do Rio Grande do Sul, como se pode comprovar no depoimento de Moacir Werneck de Castro em “O crime de ser hóspede” (CASTRO, 2002, p. 181). No artigo “O jornalista Rubem Braga” (REVERBEL, 1994, p. 7-23), Reverbel afirma que as crônicas são inéditas em livro. Mas as duas que destacamos aqui já haviam sido publicadas na primeira edição de *Morro do Isolamento* (1944). Foram retiradas das edições posteriores, por algum motivo, pelo próprio cronista. Isto ratifica o que dizíamos, inicialmente, a respeito da importância das primeiras edições.

No primeiro capítulo desta tese, intitulado “O cronista de *Com a FEB na Itália*: entre o factual e o literário”, privilegia-se a presença dos registros históricos e as comprovações descritas pelo correspondente de guerra em *Com a FEB na Itália*. Busca-se mostrar a verificação de dois procedimentos na escrita das crônicas de guerra: nos moldes do historiador Heródoto de Halicarnassos (c. 485-425 a.C.), há uma valorização da oralidade, uma vez que o repórter ouve e deixa os personagens falarem por eles mesmos, verifica-se o prazer em apenas narrar. Mas, ao mesmo tempo, há características de um repórter que documenta, à moda de Tucídides (c. 455-400 a.C.), já que, nos textos da recolha, vem à tona uma preocupação em investigar e apurar os fatos a serem registrados. Assim, a obra, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (GAGNEBIN, 2005), de Jean-Marie Gagnebin, torna-se referência obrigatória, particularmente o ensaio “O início da História e as lágrimas de Tucídides”.

No segundo capítulo, “Um experiente narrador em *Com a FEB na Itália*”, a partir das considerações de Walter Benjamin, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994); e de Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (2002), pretende-se evidenciar que, nas crônicas de guerra, escritas na fronteira entre o moderno e o pós-moderno, os fatos também passam pelo narrador que, por sua vez, deixa suas marcas na narração. Assim, na recolha de crônicas de Rubem Braga verificar-se-ia uma tensão entre o narrador moderno e pós-moderno. Também intenta-se mostrar que, nas crônicas de guerra, não há uma preocupação em narrar o fato “puro em si”

(BENJAMIN, 1994, p. 205), uma vez que seu narrador demonstra-se encantado pelas paisagens e comovido com as atrocidades, deixando vaziar, assim, suas emoções. Aqui, dentre outras, recorreremos à obra de Carlos Ribeiro, *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga* (RIBEIRO, 2001), já que ela nos conduz a perceber que, na obra de Braga, “a realidade está mais próxima da linguagem poética do que da linguagem fria do historiador” (RIBEIRO, 2001, p. 99).

Pelo que consta, de acordo com o levantamento que se encontra nos *Cadernos de literatura Brasileira: Rubem Braga* (2011), do Instituto Moreira Salles, não há trabalhos acadêmicos que se tenham debruçado exclusivamente sobre as crônicas coligidas em *Com a FEB na Itália*. Nesse sentido, mesmo a dissertação *A desordem dos dias: Rubem Braga e a Segunda Guerra* (SANTOS, 2001), de Ricardo Luís Meirelles dos Santos, privilegiando um viés historiográfico, tem por objeto os textos de Rubem Braga publicados em jornal, de forma a desvelar o espírito crítico e combativo do autor. De forma análoga, o nosso terceiro capítulo, denominado “O autor: morto ou ainda vivo nas crônicas de guerra”, dedica-se à questão do engajamento do cronista-repórter Rubem Braga. E esta reflexão lança mão das considerações de Carlos Ribeiro no artigo “Reverendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo” (RIBEIRO, 2009), bem como dos textos teóricos “A morte do autor” (BARTHES, 1984), de Roland Barthes, e *O que é um autor* (FOUCAULT, 2009), de Michel Foucault, dentre outros.

Pari passu com a leitura do artigo “O cronista etnógrafo: um estudo acerca das crônicas de Rubem Braga entre os anos de 1930 e 1960” (GASPAR, 2009), de Samantha dos Santos Gaspar, surgem as indagações motrizes do quarto capítulo, “O repórter na guerra: a investigação de campo transmutada em crônicas”. Poderíamos considerar algumas aproximações entre a escrita de Rubem Braga e o trabalho do etnógrafo? Há traços de etnografia na obra do cronista? Em *Com a FEB na Itália* é possível verificar tal proximidade ou analogia? Assim, este último capítulo, dedica-se às relações entre a escrita das crônicas de guerra de Rubem Braga e a prática da etnografia, tendo sempre como horizonte trechos do livro *Com a FEB na Itália*. Além da obra do antropólogo Roberto DaMatta, *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira* (DAMATTA, 1993), referência obrigatória para tal questão, particularmente o capítulo “A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia”, devemos mencionar ainda o embasamento teórico oferecido por Clifford

Geertz em *Obras e vidas: o antropólogo como autor* (GEERTZ, 2002) e *A interpretação das culturas* (GEERTZ, 1989). Ademais, procura-se demonstrar a semelhança entre a prática do correspondente de guerra e a investigação de campo, tarefa também de repórter. Então, torna-se de fundamental importância recorrer aos conceitos de Robert C. Bogdan e Sari Knopp Biklen em *Investigação qualitativa: uma introdução à teoria e aos métodos* (BOGDAN e BIKLEN, 1994).

Dessa maneira, em todos os capítulos, exige-se a discussão acerca das características híbridas do gênero crônica. Nesse sentido, faz-se mister uma reflexão acerca da crônica como escrita marcada pela tensão entre o registro documental e testemunhal da realidade factual – penhor da “verdade jornalística” – e as irrupções do eu autoral e subjetivo. Tal questão será discutida a partir das muitas considerações colhidas em Davi Arrigucci Jr., Carlos Alberto Vicchiatti, Wellington Pereira e nos demais autores que complementam o suporte crítico-teórico desta pesquisa.

1. O CRONISTA DE *COM A FEB NA ITÁLIA*: ENTRE O FACTUAL E O LITERÁRIO

Ao retornar de sua empreitada como correspondente do *Diário Carioca* na Segunda Guerra Mundial, junto à Força Expedicionária Brasileira (FEB), Rubem Braga (1913-1990) publicou a coletânea de crônicas *Com a FEB na Itália* (1945). Naquele mesmo ano, tratando do mesmo acontecimento, foram publicados no Brasil outros dois livros de autores que desempenharam idêntica atividade: *Expedicionários na Itália*, de Amador Cysneiros (1897-1973), e *Histórias de pracinha: oito meses com a Força Expedicionária Brasileira*, de Joel Silveira (1918-2007). Este último contém uma advertência singular: “O leitor brasileiro fica prevenido de que, se não tem visto reportagens minhas com prisioneiros tedescos, a culpa é exclusivamente da censura. Material é que não falta” (SILVEIRA, 1945, p. 104). Fica patente que a censura sob a ditadura Vargas era ferrenha. Tanto a militar, pela qual os textos passavam primeiramente, quanto a do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Talvez por isto, Rubem Braga não tenha tocado em determinados assuntos, na referida recolha de crônicas.

Evidentemente, na seleção dos textos, o cronista considerou o contexto político e ideológico do Brasil de meados dos anos 1940. O relacionamento dos expedicionários brasileiros com as tropas norte-americanas – obviamente racistas, como se depreende da existência de pelotões com predominância de negros – e a insatisfação dos pracinhas tanto com a situação interna do Brasil quanto com a submissão da FEB às tropas dos Estados Unidos são algumas das questões não desenvolvidas com mais profundidade por Rubem Braga em suas crônicas, ainda que não desconhecesse o fato de que o contingente brasileiro fosse formado por numerosos afrodescendentes, enquanto o comando era predominantemente composto por “homens brancos”³.

Tensões de teor racista eram frequentes, como assinala o biógrafo Marco Antonio de Carvalho (1950-2007) em *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar* (2007), ao referir-se à rudeza do general Zenóbio: “Rudeza que incluiu a tentativa de impedir a presença de soldados negros no desfile dos pracinhas, no centro do Rio de Janeiro, antes

³ Cf. ALVES (2007), BRAYNER (1968) e SCHNAIDERMAN (2004) e (2011).

do embarque: ‘Ir à Itália e lá morrer, bem; desfilar na avenida, não’, ironizou o correspondente” (CARVALHO, 2007, p. 19)⁴. Em *Com a FEB na Itália*, acerca desse assunto, o cronista às vezes ironiza sutilmente, sem atacar o problema de frente. Outro acontecimento também não mencionado nas crônicas de Braga – este já na Itália – é assinalado pelo mesmo Carvalho. Trata-se de um almoço, em Florença, oferecido aos correspondentes pelo General Cordeiro de Farias:

Este iniciou um discurso sobre a importância da democracia em luta contra as ditaduras de Hitler e Mussolini. Foi quando Rubem o interrompeu, lembrando de um fato ocorrido anos antes: “General, muito me admira o senhor falar em democracia, quando mandou me prender e me deportar”. Cordeiro de Farias ainda tentou argumentar: “Meu bom Braga, os tempos eram outros”. “Democracia é democracia em qualquer circunstância, general”, respondeu Rubem de forma que todo o grupo ouvisse (CARVALHO, 2007, p. 22-23).

Tais exemplos nos levam a crer que esse Rubem Braga, temperamental e polêmico, não transparece claramente em *Com a FEB na Itália*, exceto nas entrelinhas. Se atentarmos para o cronista de *O conde e o passarinho* (1936) ou para aquele que, em 1939, publicava na *Folha da Tarde* de Porto Alegre⁵; ou ainda se buscarmos referências em *Morro do isolamento* (1944) ou nos textos que produziu como correspondente na Revolução Constitucionalista de 1932, seria de se esperar um Rubem Braga mais contundente em relação aos temas polêmicos. Porém, o cronista parecia já cansado por conta de perseguições políticas anteriores⁶, mesmo porque só fora à guerra na Europa

⁴ Tal ironia não consta das crônicas publicadas em livro, e o biógrafo não assinala a fonte da qual tirou a informação.

⁵ Ver a respeito a coleção de crônicas *Uma fada no front: Rubem Braga em 39* (1994), organizada por Carlos Reverbel (1912-1997).

⁶ Rubem teve sua primeira experiência como correspondente de guerra em 1932, pois, durante a Revolução Constitucionalista, Rubem Braga, aos 19 anos, foi o repórter enviado pelo *Diário da Tarde* de Belo Horizonte ao *front* na fronteira de Minas Gerais com São Paulo. Em sua biografia encontra-se: “... e se Chateaubriand dirigia as baterias dos seus jornais contra o Catete e permanecia escondido – grandes eram os perigos aos quais se exporia um correspondente de guerra: eternamente simpático às causas paulistas, Rubem escrevia para um jornal mineiro pertencente a Chatô, o jornalista e empresário que mais apoiara Getúlio Vargas, quando da Revolução de Outubro, menos de dois anos antes – mas que, naquele momento, era favorável aos constitucionalistas de São Paulo, na nova revolução. Assim, tudo era cambiante e frágil demais para o iniciante repórter” (CARVALHO, 2007, p. 174-175). Por este motivo, o repórter já era visado, mas ainda contribuía com determinadas atitudes. Em uma entrevista citada por Carvalho, o próprio Braga conta: “Eu estava bebendo muito e fazendo loucuras na frente”. (...) “O tenente me fez saber que aquilo ali era a 4ª Região Militar, e não apenas Minas Gerais; que o jornal para o qual eu trabalhava era da cadeia dos Associados e estava a favor de São Paulo; e que eu estava preso como espião ou, pelo menos, suspeito. Um sargento e um praça foram incumbidos de me recolher à prisão” (BRAGA *apud* CARVALHO, 2007, p. 177). O

após muita insistência, tanto que, de acordo com Carvalho na obra antes referida, “diria que só chegou à Itália porque era teimoso e porque o diretor do *Diário Carioca* superou todas as dificuldades para enviar seu correspondente à Itália” (CARVALHO, 2007, p. 15)⁷. Vale lembrar que o jornal para o qual o cronista trabalhava não tinha franquia telegráfica, isto é, as suas notícias eram todas datilografadas e enviadas via aérea ao jornal para o qual trabalhava. E isto repercutiu na escrita das crônicas do Braga. Os demais jornalistas que tinham a franquia telegráfica, além das crônicas datilografadas enviadas por avião, podiam, no calor do acontecimento, enviar as notícias por meios telegráficos, meio resumido de comunicação a distância, mas que beneficiava a rapidez da informação.

Quando no fim da Segunda Guerra, o Brasil, naquele instante, passava por um momento singular: pretendeu-se uma “redemocratização” do país e houve formação dos partidos políticos. Eleições presidenciais estavam marcadas para 2 de dezembro e Getúlio Vargas fora forçado a renunciar; seu sucessor começou a reprimir os comunistas

repórter utilizou a amizade de um tenente e foi solto. Posteriormente, foi preso de verdade: “Pela manhã um sargento me chamou: ‘Estado de Minas (era meu apelido), o Cel. Vargas quer lhe falar’. Apresentei-me e ouvi as ordens. Eu estava preso e seria mandado com escolta para Belo Horizonte, quanto antes. (...) Ouvi uma torrente de insultos aos jornalistas dos Associados, à progenitora do Dr. Assis Chateaubriand e à minha própria, e também a opinião de que eu devia era ser fuzilado. A minha escolta tinha, porém, outras ordens, e lá fomos. Lembro-me de que dormi uma noite na cadeia de Divinópolis” (BRAGA *Apud* CARVALHO, 2007, p. 179). Em 1933, ainda em Belo Horizonte, o repórter se envolveu em uma contenda com os líderes católicos da cidade e, para evitar maiores problemas, foi transferido para São Paulo. No Rio de Janeiro, em 1935, envolve-se em outra contenda com os católicos, e dessa vez Alceu Amoroso Lima exige que ele seja demitido. Para evitar maiores problemas, foi para Recife trabalhar para a *Folha do Povo* e “em setembro, Rubem Braga e o gerente da *Folha do Povo*, Lourival da Mota Cabral, conseguem *habeas corpus* preventivo, concedido pelo juiz João Tavares da Silva, diante da ameaça de prisão que vinham sofrendo. (...) Apesar da ordem judicial, a polícia voltou a persegui-lo e levou-o à prisão. Era a terceira vez: na primeira ficara na sala, à espera da autoridade; na segunda, foi trancado numa cela, ao lado de um desconhecido. Dessa feita, porém, o delegado avisara: ‘Se o senhor vier aqui outra vez, não tem conversa: vai direto para o Brasil Novo’. Rubem, porém, preferiu não conhecer o famoso e assustador presídio recifense. Desistiu e, no dia 13 de setembro, partiu para Porto Alegre...” (CARVALHO, 2007, p. 230). O cronista era visto como comunista pelo governo; logo, durante alguns períodos, publicava com pseudônimos. Em 1939, por motivos pessoais, foge estrategicamente com a esposa para Porto Alegre. Ao desembarcar, é preso. A polícia da cidade fora avisada de sua chegada e recomendada que o prendesse. Por influência de amigos é solto. Mas, meses depois, foi expulso de lá porque “Rubem Braga tinha escrito duas crônicas (“Um fato” e “Mais um fato”) nas quais, baseado em documentação do Serviço de Proteção aos Índios, fazia críticas ao trabalho missionário dos padres junto aos indígenas. E veja-se como as coisas mudaram: a igreja pelo cardeal-arcebispo de Porto Alegre, D. João Becker, pediu ao interventor Cordeiro de Farias que mandasse embora o incômodo jornalista. Assim se fez, sumariamente” (CASTRO, 2002, p. 180-181). Estes são apenas alguns exemplos que parecem ter extenuado o cronista. A maioria deles pode ser confirmada em biografia já mencionada e que consta da bibliografia deste trabalho, e também nas próprias digressões de memórias espalhadas pela obra do cronista.

⁷ Na biografia referida, não há menção às circunstâncias, à crônica ou entrevista em que Rubem Braga dá tal informação.

e nomeou novos interventores nos estados, tendo sido substituídos alguns prefeitos. Como afirma Boris Fausto, em *História do Brasil* (2010), “essas e outras circunstâncias fizeram com que a transição para o regime democrático representasse não uma ruptura com o passado, mas uma mudança de rumos, mantendo-se muitas continuidades” (FAUSTO, 2010, p. 389). Então, Rubem Braga, antenado com o panorama nacional, como já foi dito, ao selecionar suas crônicas para publicação, considerou o contexto político e ideológico do Brasil de meados dos anos 1940. Acreditamos que, como Rubem Braga, os outros dois cronistas supracitados, Joel Silveira e Amador Cysneiros, também fizeram o mesmo.

Cysneiros era capitão e promotor militar. Seus textos, elegantes e contidos, não querem refletir ou questionar e sim registrar os acontecimentos, sob a ótica de um militar. Embora desempenhasse o papel de correspondente para *O Estado de São Paulo*⁸, acima de tudo estava a serviço da Justiça Militar. Viajou no camarote com Braga, tornaram-se amigos e trocaram gentilezas em suas crônicas. Em seu livro, dedica um dos textos ao colega e cita-o carinhosamente: “Em minha companhia veio o Rubem Braga, no inesquecível camarote 109, roncando desesperadamente e sonambulicamente perturbando o meu sono” (CYSNEIROS, 1945, p. 94). A recíproca por parte de Braga era verdadeira, pois retribuiu assim: “Pesa sobre mim a terrível Justiça Militar: o beliche bem acima do meu verga-se ao peso sensacional do jornalista Capitão Amador Cisneiros [*sic*], promotor militar” (BRAGA, 1945, p. 10)⁹.

Já o livro do jornalista Joel Silveira, correspondente dos *Diários Associados*, caracteriza-se como uma grande reportagem acerca da campanha da FEB, sempre tentando ludibriar a censura. Na Itália, ele e Braga se tornaram amigos. Ambos registraram a presença um do outro em suas crônicas. Assim, a respeito de sua própria chegada, repentina e algo tardia ao *front*¹⁰, Joel escreve: “... posso perfeitamente

⁸ Esse jornal, no período do Estado Novo, foi inicialmente fechado e depois confiscado pela ditadura. Naquele período, foi administrado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Só foi devolvido aos seus legítimos proprietários em 1945, quando da “redemocratização” do país.

⁹ Na primeira edição, nesta passagem, aparece “em acima do meu”; na segunda edição, “bem acima do meu”. Por isso, optamos por utilizar a forma mais adequada da segunda edição. É importante esclarecer que o *corpus* literário do qual trata esta tese teve três edições: a primeira, em 1945, pela editora Zelio Valverde. A segunda edição, em 1964, quando passou a ter o título de *Crônicas de guerra* (com a FEB na Itália), pela Editora do Autor. E a terceira edição, em 1985, pela Editora Record, quando passou a ter o título *Crônicas da guerra na Itália* e teve acréscimo de vários textos. As referências neste trabalho serão à primeira edição.

¹⁰ Os correspondentes muitas vezes se referiam ao espaço da Guerra como *front*. E muitas vezes eles iam a locais que eram bombardeados e minados com trincheiras, fox-holes e postos de artilharia. No

reconstituir a atitude de todos, Squeff batendo vagarosamente numa portátil, Brandão sumido sob uma tonelada de cobertores e Rubem Braga, na cama, debruçado sobre um mapa enorme” (SILVEIRA, 1945, p. 37). Já Braga menciona o companheiro em seu livro desta maneira: “O correspondente Joel Silveira me adverte de que estou escrevendo demasiado sobre neve: – ‘Você vai constipar todos os seus leitores lá no Rio’” (BRAGA, 1945, p. 109).

Joel Silveira tornou-se correspondente de guerra graças à indicação de Assis Chateaubriand (1892-1968), o mesmo que lhe dera o apelido de “Víbora”, devido a sua língua ferina. Mas, apenas anos mais tarde, Joel publicará seus textos mais esclarecedores acerca da campanha da Itália, com conteúdos que, obviamente, foram ou seriam censurados em 1945¹¹. Seu texto é mais agressivo, opinativo, menos lírico do que o de Rubem Braga.

É imperioso ressaltar que, entre os correspondentes de guerra, havia aqueles que eram conhecidos como repórteres telegráficos, os quais empregavam um meio de comunicação que favorecia a informação rápida, contínua, mas sem grandes detalhes. A este grupo pertencia Joel Silveira: “Já enviei via telegráfica a história dos principais instantes da ofensiva do 1º Regimento, e a intenção desta reportagem é apenas de recapitular o que fora dito de uma maneira rápida, acrescentando possíveis detalhes que escaparam aos telegramas” (SILVEIRA, 1945, p. 99).

Rubem Braga era de outra categoria, diferença que o próprio cronista fez questão de esclarecer reiteradas vezes em seus textos: “Minha condição de correspondente via aérea me obriga aqui, mais uma vez, a reportar o leitor a possíveis telegramas que tenham sido lidos por ele antes destas mal batidas linhas” (BRAGA, 1945, p. 97). A condição de correspondente via aérea muito influenciou nos textos de guerra do cronista. Mais livre e com tempo disponível, aproveitava para visitar todas as posições do campo de batalha – triagem, retaguarda e *front* –, aproximava-se mais dos expedicionários de todas as patentes e da população local e se deslocava mais amiúde pelas regiões, observando liricamente a paisagem italiana. A esse respeito, o cronista sentia-se à

entanto, não significa que iam à linha de frente e participavam de diligências; isto era raridade. Eles iam a postos recuados de ataque em busca de alguma notícia do andamento da guerra. O próprio Braga dissera: “Vou à frente por dever de ofício, não gosto de tiros, não gosto de bombas, ninguém gosta e muito menos eu (morrer é ruim, ficar ferido é ruim, estar a todo momento na iminência de morrer ou ficar ferido é muito ruim)...” (BRAGA, 1945, p. 112).

¹¹ Em 1965, Joel Silveira publica *As duas guerra da FEB*, com textos introdutórios mais incisivos em relação ao contexto da campanha da Força Expedicionária Brasileira.

vontade e ainda caçoava de Joel Silveira, tal como registra Carvalho na biografia já citada:

Rubem passara a chamar Joel Silveira de “Afobadinho do Lagarto” desde a Itália – Lagarto é a cidade natal sergipana do jornalista; “afobadinho” porque, ao contrário do cronista, dos campos de batalha italianos Silveira enviara uma grande quantidade de reportagens e zombava da pretensa preguiça e lentidão de Braga. Joel é o mitômano entre os correspondentes e, desde o fim da guerra, Rubem passa a brincar a sério, dizendo que o amigo não podia contar o que acontecera na Itália porque ele, Braga, estava ali para provar que era tudo fantasia (CARVALHO, 2007, p. 336-337).

O fato de ser repórter exclusivamente via aérea permite que Rubem Braga produza textos mais elaborados e com frequentes apelos à memória¹². Sempre que surge oportunidade, o autor recorre a comparações que têm como referência suas lembranças pessoais. A alternância do uso de verbos no passado e presente em um mesmo assunto é constante, como em “Primeiras impressões”:

Conversei ao acaso com um praça na frente, e calhou que era um rapaz de Barbacena. Chama-se Néelson Neves, e trabalhava na Central. Lembrando-me do tempo em que fazia reportagem política em Minas, e de uma eleição a que fui assistir em Barbacena, perguntei se o rapaz era do partido do Bias Fortes ou do Zezinho Bonifácio. Disse que ele e sua família eram do partido do Bias Fortes. Começou então a relembrar certos episódios da luta política local. Confessou que certos dias não tinha coragem de sair à rua em Barbacena, por causa da gente do Zezinho. Em compensação, quando Bias Fortes tomou conta da situação, a casa do Zezinho foi pichada. E Néelson teve este comentário raro:

— Ah, isso aqui, perto de Barbacena daquele tempo, é um sossego...

Apressou-se depois a acentuar que a luta aqui é dura, mas a gente tem a vantagem de saber de que lado está o inimigo. Quando lhe pedi a impressão sobre os nazistas, respondeu:

— Lutam como a gente. Mas nós damos neles (BRAGA, 1945, p. 33).

¹² Cristiane Costa, em *Pena de Aluguel* (2005), esclarece: “Como lembra Joel Silveira, seu concorrente nos *Diários Associados*, a questão era também tecnológica. Joel usava o telégrafo para agilizar a cobertura. Rubem Braga, que representava o *Correio da Manhã* [Sic], a mala postal. Seus artigos só chegavam ao Brasil mais de um mês depois dos fatos, o que praticamente inutilizava a reportagem. O que acabou sendo um trunfo, como admite Joel” (COSTA, 2005, p. 254). Joel Silveira complementa: “Ele podia ficar dois, três dias num posto de comando. Não tinha a obrigação idiota, como eu, de ter que correr de um lado para outro, com medo de perder uma notícia, pois minhas reportagens eram diárias. Então, com aquele talento que Deus lhe deu e a capacidade de observação extraordinária, ia vendo mais coisas do que os outros. Esses detalhes acabaram fazendo de seus artigos algo histórico, bonito, apesar do lado triste, desumano da guerra” (SILVEIRA *apud* COSTA, 2005, p. 254).

Nesta passagem, podem ser observadas algumas características que vão aparecer por toda recolha de *Com a FEB na Itália*. As falas de narrador, cronista e repórter se entrecruzam. O verbo no tempo pretérito que inicia o trecho representa um passado recente que se refere à entrevista ao pracinha. O cronista-repórter¹³ logo se manifesta através de suas lembranças pessoais que são mais antigas. E, nessas memórias, ele aguça as lembranças alheias: no caso, as do personagem entrevistado, Néelson Neves. O discurso narrativo do cronista-repórter não fica preso às informações da guerra. Ele considera os acontecimentos prévios da vida dos entrevistados. Considerando que o narrador não participa da narrativa que diz repetido ao pracinha, podemos, então, considerá-lo apenas observador. Porém, ao levarmos em conta o desenrolar dos acontecimentos das lembranças deste mesmo narrador juntamente com a atividade de entrevistador que desempenha, ele também apresenta características de um narrador participante.

Com base na explanação de Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo* (2007), podemos dizer que no excerto supracitado encontra-se, inicialmente, um pequeno sumário. Esta pesquisadora, baseando-se no artigo “Point of view in fiction” (1945), de Norman Friedman, chama a atenção para a distinção entre “sumário” e “cena”:

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (FRIEDMAN *apud* LEITE, 2007, p. 26).

Assim, pode-se observar, no excerto de “Primeiras impressões”, a ocorrência de tal sumário que abre o caminho para a exposição da cena. Ocorre uma narrativa que valoriza as lembranças do outro. O narrador que ouve o pracinha dá oportunidade de fala àquele que pouca chance de falar teria mediante a versão da história oficial. Dessa forma, mesmo ocorrendo as intromissões da primeira pessoa enunciativa – fato que

¹³ Cf. SÁ, 2005, p. 7.

destoa da maneira clássica de narrar –, fica evidente a valorização da oralidade: o narrador, antes de ser o contador de histórias, é aquele que ouve. Há uma atitude na construção da crônica que, embora busque e vise à informação, faz um movimento que tangencia a arte de narrar. Gesto que pode ser traduzido pelas palavras de Walter Benjamin, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994). Este teórico diz assim:

... o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por este declínio (BENJAMIN, 1994, p. 202-203).

Então, paradoxalmente, o foco narrativo na passagem de “Primeiras impressões” coaduna-se e destoa, a um só tempo, da assertiva benjaminiana. Há uma tensão entre as formas clássica, moderna e pós-moderna de narrar¹⁴, já que privilegia a oralidade e assume a postura de um repórter que não está preocupado em dar a informação pura e em si, mas registrar os fatos de maneira atravessada pelas observações subjetivas do narrador. Quanto à alternância do tempo verbal, por mais que o passado seja acionado, o leitor tem a sensação predominante do presente, por tratar-se de uma retrospectiva narrada com recurso cênico. A esse respeito, podemos recorrer a Paulo Elias Allane Franchetti e Antônio Alcir Bernardez Pecora, em *Rubem Braga: literatura comentada* (1980). Lá encontra-se a seguinte observação:

Trata-se do tempo verbal próprio desse tipo de texto: presente. Grande parte das crônicas desse autor tratam de uma ação presente do sujeito. Nesse sentido, parece importante observar que a utilização constante do tempo presente, aliada à ausência de explicitação dos nexos entre as frases, tem

¹⁴ Estamos nos baseando na leitura que Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (2002), faz do ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), de Walter Benjamin. Segundo Santiago, Benjamin caracteriza três estágios de narrador: o narrador clássico, aquele que favorece o intercâmbio de experiência; o narrador moderno, o do romance, aquele que não fala de maneira exemplar ao seu leitor; e o narrador pós-moderno, aquele que é jornalista, que só transmite pelo narrar a informação. Cf. SANTIAGO, 2002, p. 45-46.

como efeito uma imagem em que as relações fundamentais não parecem obedecer nem mesmo a sequência temporal, mas sim a uma contemporaneidade, uma simultaneidade. Esta é uma observação fundamental para que possamos compreender o fato de que muitas de suas narrativas afastam-se da narrativa típica para aproximarem-se de uma descrição. É no interior desse tipo de discurso que as ações e acontecimentos relatados se caracterizam por compor um tempo definido, particular, e não, como na narrativa, por compor uma sucessão temporal. A partir daí, pode-se perceber que os componentes desse tempo particular, as ações e impressões que compõem um quadro de simultaneidade, podem incorporar dentro de si a irrupção de um passado mais ou menos perdido. E é justamente porque o texto suspende a sucessão dos acontecimentos que eles confluem para um presente contínuo, em que não faz sentido dizer onde começa a memória e morre a história (FRANCHETTI, PECORA, 1980, p. 75).

Estas palavras nos fazem pensar sobre o teor de fidelidade aos fatos e possíveis complementações ficcionais presentes na coleção de crônicas de guerra de Braga, uma vez que tal recolha narra experiências vividas pelo próprio repórter, mas também fatos e histórias ouvidos de terceiros. Ademais, devido à tensão entre os focos narrativos clássico, moderno e pós-moderno¹⁵, por si só as marcas subjetivas do narrador já vêm à tona. E o tempo particular e definido, citado logo acima, atravessado pela experiência e pela memória pessoal do repórter mescla de linguagem subjetiva e objetiva – respectivamente literatura e jornalismo – os textos das crônicas. Então recorreremos às palavras de Carlos Alberto Vicchiatti, em *Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social* (2005), para nos sustentar aqui. De acordo com este teórico,

O ser humano não expõe, puramente, as coisas – dobra-as, mascara-as, conforme o modo como as vê. Ao trabalhar com o acontecido presente em um passado imediato, aquilo que o jornalismo apresenta não é a realidade, mas sua representação, com toda a subjetividade que um olhar pode carregar. O jornalismo está sempre em um presente, narrando o que é passado, porém em um passado muito próximo, atual. Faz uma construção desse passado, mas sem jamais conseguir recuperar o real em sua totalidade. Enquanto a literatura pode transfigurar a *pessoa real* em personagem fictícia, utilizando-se do real possível, o jornalismo busca o real/verdade para compor a narrativa, mas enfrenta a influência de conhecimentos anteriores, de conceitos pré-concebidos, de histórias de vida, de experiências que antecederam o fato. Dessa forma, seu olhar sofre essa influência que certamente será transmitida na narrativa (VICCHIATTI, 2005, p. 91-92).

¹⁵ Cf. SANTIAGO, 2002, p. 44-60.

Pode-se, então, dizer também que, pelo fato de registrar os episódios ocorridos na campanha da FEB e discutir outros assuntos de interesse público ao longo da obra, o discurso de Rubem Braga não deixa de apresentar um viés de compromisso social. Contudo, como diz Massaud Moisés a respeito do gênero crônica, em *A criação literária* (2003), “o estilo pelo estilo não justifica qualquer intento de obra literária: o apuro estilístico há de estar a serviço de uma mundividência que por meio do texto se corporifica, jamais como fim último da arte literária” (MOISÉS, 2003, p. 117-118). E nesse sentido, podemos então dizer que as crônicas das quais tratamos estão recheadas de linguagem jornalística e literária. E esta característica híbrida, que em si faz jus ao gênero crônica, não compromete o teor histórico em registrar a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, uma vez que o cronista-repórter desempenhava a atividade de correspondente de guerra para o *Diário Carioca*.

Os fatos narrados em tal álbum de crônicas têm uma grande consideração histórica por não partir do zero, do nada. Rubem Braga valoriza o histórico de vida e o conhecimento prévio dos pracinhas; não entende a campanha como um fato isolado que está acontecendo em terras estranhas, fora do contexto da história do povo brasileiro. Pelo contrário, o que ficou registrado é uma fraterna troca de experiências. O repórter, ao ouvir as histórias dos expedicionários, representa um elo entre a pátria distante e seus conterrâneos. Há uma inversão nos moldes tradicionais de narrar. O contador de histórias que traz as notícias e novidades das terras estranhas também traz as notícias da terra natal. Sobre esta abordagem, o episódio a seguir de “Em Tarquínia”, décima crônica da recolha, é exemplar:

Foi preciso voltar à taberna para conversar. Quando eu lhes disse que saíra do Brasil pouco menos de um mês atrás, me olharam com inveja e uma espécie de ansiedade, como se esperassem muito de mim. E faziam perguntas pueris: “Como vai o Rio de Janeiro?” ou “Como está aquilo lá?” – e pediam – “Conte alguma coisa, velho!”.

Eram sargentos do Grupo de Aviação de Caça. Seu campo ficava a alguns quilômetros de distância.

— Lá não há ordem de sair, mas também não há nenhuma ordem de não sair. Então a gente vem aqui tomar alguma coisa.

Tinham saído do Brasil muitos meses atrás. Estiveram no Panamá, estudando e ajudando a patrulhar a zona do Canal; depois receberam instruções nos Estados Unidos. Contam coisas das terras onde passaram mas param para me pedir notícias – como se eu pudesse dizer a cada um como vai sua mulher, ou sua pequena, ou sua roda de amigos. E futebol? Só sei de

uma novidade, vinda pelo rádio: o Flamengo deu de 6 a 1 no Fluminense. Os ânimos se exaltam – e de repente, perdidos na sórdida fumaceira daquela tasca, único ponto de calor de uma fria e escura cidade italiana, nos surpreendemos a discutir futebol (BRAGA, 1945, p. 36-37).

Como pode ser observado, o narrador está na cena apresentada pela narração. Isso mostra que sua visão e seus conhecimentos são limitados. Ele mesmo confessa a incapacidade de dar todas as informações requeridas pelos conterrâneos, mas atinge o *status* de “personagem”. Com base em Leite (2007), podemos dizer que, no episódio de “Em Tarquínia”, opera um narrador-testemunha. Algumas crônicas da referida obra de Braga são episódios vivenciados pelo próprio narrador, mas não acreditamos que seja pelo narrador-protagonista, pois não é objetivo principal a preocupação com o **eu** e sim com os acontecimentos ao redor que ele testemunha. Desta maneira, a distância dos acontecimentos narrados é ora muito próxima, ora muito afastada. Leite, a respeito do narrador-testemunha, esclarece: “Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza, quanto a apresenta em CENAS. Neste caso, sempre como ele as vê” (LEITE, 2007, p. 38). E na citação de “Em Tarquínia”, quando da ocorrência do sumário, o discurso indireto alterna verbos no passado, para os feitos dos sargentos, e verbos no presente, para a narração da fábula. Esta ocorrência provoca um efeito cênico ao leitor, causando sensação de simultaneidade, proximidade ao momento da narração.

Faz-se mister chamar a atenção para o fato de concomitância de sumário e cena. Davi Arrigucci Jr., em “Teoria da narrativa: posições do narrador” (1998), afirma:

(...) para contar mostrando, fazendo um *showing*, é preciso que eu me sirva no mínimo de algum sumário. Por outro lado, não posso fazer um sumário, não posso sintetizar partes da história, sem apresentar de alguma forma elementos cênicos, sem passar por cenas potenciais. Por certo, a quantidade de informação geral que se veicula num sumário é maior do que a que se transmite numa cena particular (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 15).

Leite, com base nas tipologias de Norman Friedman para a cena e o sumário, bem como para os diversos tipos de narrador, também alerta: “... trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (LEITE, 2007, p. 26). E a alternância de cena e sumário,

proximidade e afastamento, na obra de Rubem Braga, exemplificada por “Em Tarquínia”, demonstra um narrador inserido na cena registrada. O **eu** atua e narra, sente-se ambientado entre os personagens do acontecimento. Ele também registra o que ouve de terceiros, evidenciando a informalidade no tratamento e as marcas da oralidade. Não fica preso à informação, e o ocorrido até parece um fato dispensável do ponto de vista histórico; no entanto, por isso mesmo, torna-se valioso para o historiador do futuro. Por estes motivos, podemos dizer que há uma tensão no foco narrativo de *Com a FEB na Itália*, uma vez que, segundo Leite, “Friedman chama a atenção, logo de início, para a predominância da CENA, nas narrativas modernas, e do SUMÁRIO, nas tradicionais” (LEITE, 2007, p. 26).

Embora o conjunto das crônicas dê grande valor à oralidade, o cronista confiou à escrita a informação para as gerações futuras. O narrador faz uma ponte da narrativa anterior, tradicional, e a narrativa dos fatos do presente. Ele não parte do nada, pois o assunto de suas histórias muitas vezes tem como referência inicial a vida anterior dos expedicionários em terras de origem. Dessa maneira, a literatura das crônicas não se reduz a devaneios discrepantes em relação ao compromisso do correspondente de guerra. Como disse Wellington Pereira, em *Crônica: a arte do útil e do fútil* (2004), “... o que define a crônica no jornal é a sua capacidade de conceber várias expressões estéticas, como a linguagem cinematográfica, poética, radiofônica, sem ser reduzida à literatice” (PEREIRA, 2004, p. 28). Aqui se questiona o uso do último termo utilizado pelo teórico, que soa muito pejorativo e desnecessário. Mas, em relação à mobilidade das diversas expressões estéticas permitidas pelo gênero, é exatamente o comportamento de escrita adotado por Braga em *Com a FEB na Itália*.

Dessa maneira, fica patente em tal álbum de crônicas a valorização do repertório do passado e também uma adequação ao presente. O narrador deixa transparecer uma resistência à perda da experiência e ao rompimento com as tradições; logo, da arte de narrar, pois quer fazer o novo sem romper de todo com o antigo. Este rompimento já era apontado, até de maneira premonitória, por Walter Benjamin, em *Experiência e pobreza* (1994). O teórico diz assim:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está

diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com juro dos juro (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Essas palavras do pensador, por sua preocupação com o empobrecimento do patrimônio cultural humano, podem ser aplicadas à última citação de trecho da crônica bragueana, uma vez que não faz sentido não vincular a experiência ao ser humano. Ao ato de cultura, transformação dos hábitos da sociedade humana, Benjamin chega a cunhar um conceito positivo para o termo barbárie, já que, devido ao empobrecimento das tradições, muitos homens conseguem recomeçar e produzir coisas bárbaras – no sentido positivo do termo. E refletindo a respeito desse acontecimento, Benjamin previu a Segunda Guerra que Rubem Braga testemunha e registra em parte, como podemos observar ainda “Em Tarquínia”:

O oficial brasileiro mostra-me um aparelho dos que são usados pelos pilotos: é um Thunderbolt P-47. Agora é um jovem capitão que me explica: — Normalmente, com esse tipo de avião, nossa tarefa seria proteger a força aliada contra reides aéreos do inimigo. O P-47 é um caça excelente para a luta: sobe com uma velocidade de raio e é rápido de manobrar. Aqui na Itália, porém, a aviação alemã pouco aparece. Usamos o Thunderbolt como bombardeiro médio, e metralhamos com ele concentrações de tropas ou comboios de caminhões inimigos.

Estou agora em uma roda de oficiais. Quase todos saíram do Brasil em fevereiro ou março, e estão ansiosos para entrar em luta.

— “No meio da aviação aliada a nossa turma da FAB é muito pouca coisa” – o que falava apontou as longas fileiras de aviões de todas as cores e tipos que se alinhavam no campo, a perder de vista – “Mas espero que a gente não faça má figura.”

Um jipe me deixou na estrada de rodagem e dois minutos depois eu estava na boléia de um “pai da estrada” americano, seguindo meu caminho (BRAGA, 1945, p. 37-38).

Esta passagem demonstra como *Com a FEB na Itália* privilegia a fala do outro. Seu narrador poderia muito bem utilizar predominantemente o sumário, o discurso

indireto, para narrar os acontecimentos vivenciados. No entanto, opta por reproduzir as falas dos personagens diretamente. Como pode ser verificado, o narrador alterna sua participação, como testemunha no episódio, com as falas dos personagens. Já as suas remetem o leitor às pequenas cenas, como se fossem pequenos quadros: “O oficial brasileiro mostra-me...”, “Estou agora em uma roda de oficiais...”, “Um jipe me deixou na estrada...”. Podemos verificar que neste recurso cênico predomina o verbo no presente. Ele é, obviamente, mais comum aos textos literários do que aos jornalísticos e, com base em Franchetti e Pecora¹⁶, ressalta as características da crônica bragueana reveladas mais acima: ausência de explicitação dos nexos entre os períodos, efeito de imagem em que as relações fundamentais não parecem obedecer à sequência temporal, mas sim a uma contemporaneidade e simultaneidade, tempo definido e particular, irrupção de um passado mais ou menos perdido. Tudo isto ainda tem o efeito de simultaneidade na narração pelo enfático uso do adjunto adverbial “agora”.

Essa tendência a apontar as características literárias no gênero crônica, aos olhos de Pereira, não parece muito adequada. Para esse teórico, a crônica é uma tipologia textual independente, nem literária nem jornalística. Ele afirma: “Esta preocupação em comparar a crônica a alguma manifestação literária torna o exercício do cronista dependente de alguns preceitos literários; assim o cronista perde suas liberdades estéticas” (PEREIRA, 2004, p. 28). Embora a abordagem tenha seu valor, aqui vamos nos resguardar desse pensamento por acreditar que ele não é o foco principal do tema abordado em nossa pesquisa. E o valor literário e o de registro histórico sobressaem na recolha de crônicas de Rubem Braga. Como observado anteriormente, o cronista valoriza a oralidade, a palavra viva. Diante da raridade da arte de narrar, ressaltada por Benjamin, o cronista confiou à escrita o testemunho de momentos difíceis na humanidade, para que as gerações posteriores não repitam os erros do passado. Esse é um grande valor histórico e de compromisso social. Pois, como disse Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história* (1994),

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações

¹⁶ Cf. citação p. 27-28.

precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Assim, podemos dizer que em *Com a FEB na Itália* há vestígios das vozes do passado. Vozes que o cronista não deixou emudecer. Dessa forma, com base na assertiva de Arrigucci Jr. – “Em geral pensamos em *tom* como sendo a atitude que o narrador assume diante daquilo que tem para narrar” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 11) –, vamos dizer que o narrador da recolha de Braga apresenta uma atitude lírica diante do que narra, alivia um pouco os episódios rudes e crus da guerra, como disse Silveira¹⁷ acerca dos textos de guerra do cronista. O repórter age de maneira a não transmitir a informação pura em si. Alguns acontecimentos são vivenciados por ele mesmo e, portanto, o narrador evidencia-se como testemunha, pois a experiência é sua. Outros episódios, que se tornam enredos das crônicas, são histórias ouvidas de terceiros; neste caso, o narrador-repórter em terceira pessoa aparece distanciado. Mas, independente do narrador, a narração de *Com a FEB na Itália*, sempre apresenta a autoridade de quem esteve lá: esse é o valor de autenticidade histórica como já mencionado anteriormente. E, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2006),

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Coadunando-se com o pensamento de Gagnebin, percebemos que reler as crônicas de guerra de Rubem Braga hoje é dar ouvido às vozes do passado. Tanto no sentido histórico de refletirmos sobre os erros pretéritos, como no sentido de ouvirmos as vozes daqueles que a versão oficial não se ocupou em registrar. Também, com base na

¹⁷ Cf. nota de rodapé 12, p. 25.

ampliação do conceito de testemunha proposta pela estudiosa, os leitores hodiernos tornam-se testemunhas indiretas dos fatos narrados nas crônicas, uma vez que a história presenciada e ouvida está latente na narração de *Com a FEB na Itália*. Conforme esse ponto de vista, podemos, então, dizer que tais crônicas são documentos originais e sensíveis de um contexto singular na história mundial e principalmente, brasileira. O que a narrativa tradicional fazia através da transmissão pela oralidade, o cronista-repórter¹⁸ realiza através da escrita de sua obra.

Ademais, o autor, muitas vezes, buscou o testemunho de terceiros. Isto quando ele mesmo, como repórter, não estava presente no momento dos acontecimentos. Então, para checar os fatos, ouvia várias versões dos casos e histórias, para posteriormente registrar em crônicas, o que, segundo o pensamento de Leite, tem seus motivos. Consoante a autora, “*testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 2007, p. 37). No caso da recolha de Rubem Braga, acreditamos que o cronista esteja em busca de autenticidade dos fatos relatados.

Como o *histor* de Heródoto de Halicarnassos (c. 485-425 a.C.) – aquele que viu, testemunhou –, citado acima por Gagnebin, o posicionamento do narrador de *Com a FEB na Itália* apresenta semelhanças com o cronista da História, aquele que a narra. Exemplar é o fragmento de “Em Barga”, décima primeira crônica de *Com a FEB na Itália*:

Quando o capitão me indicou no terreno as posições inimigas que pretendia atacar não precisei prestar muita atenção às suas palavras. Estivera estudando um mapa pouco antes, e imediatamente reconheci aquele trecho da frente. Dois dias atrás estivera no P. C. de uma companhia vizinha, e toda a frente estava em paz. Os pontos que assinalavam as posições inimigas e as nossas ficavam a pequena distância uns dos outros – em alguns trechos menos de 200 metros. Estivera também em outro ponto a uns 600 metros de nossa linha mais avançada – e o que mais me impressionara fora o silêncio. Olhando aquelas colinas e montanhas não se via um sinal de guerra, nem se ouvia o maior ruído. Um pintor se postaria ali em sossego, e disporia na sua paleta os verdes tênues, o amarelo outoniço e o cinza, sem suspeitar que nos bosques atapetados de grama e nas lavouras bem cuidadas espreitavam homens atrás de metralhadoras e morteiros. Deixando o jipe para trás andamos à vontade para um lado e outro, diante das posições inimigas. O tenente-coronel me dissera:

¹⁸ Cf. SÁ, 2005, p. 7.

— Eles não atiraram para não revelar suas posições exatas. Estão certamente ali, em volta daquela casinha no alto do morro. Em todo caso vamos em fila indiana, a uns 20 metros um do outro. Assim se uma rajada pegar você não me pega.

— Ou o contrário, senhor coronel!

Mas o inimigo assistiu em silêncio ao nosso passeio matinal. Um tenente que estava com seus homens em uma pequena elevação me disse:

— O pior aqui, para os homens, é a chuva e o frio. Chove dia e noite, e um *fox-hole* não é tão confortável como um apartamento em Copacabana. E a gente não pode bobear: se alguém dormir corre perigo (BRAGA, 1945, p. 39).

O narrador, nesta passagem, é testemunha com forte tendência a ser um personagem de maior importância, inclusive com fala no discurso direto, fazendo parte da cena. A presença pode ser detectada pelo uso da primeira pessoa nas ações relatadas sumariamente. Não chega a ser protagonista, uma vez que os conflitos dos expedicionários estão em primeiro plano, na narrativa das crônicas de guerra. É o narrador da história, como Heródoto, na medida em que registra os acontecimentos que ele próprio testemunha; ou melhor, narra diretamente sua própria experiência, com a autoridade de quem esteve no campo dos acontecimentos. A alternância entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural revela a proximidade dos fatos, indicando o alto grau de sua participação como personagem no episódio.

Sua semelhança com o narrador herodotiano fica evidente com a explanação de Gagnebin, em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (2005), sobre o cronista grego:

Heródoto fala daquilo que ele mesmo viu, ou daquilo de que ouviu falar por outros; ele privilegia a palavra da testemunha, a sua própria ou a de outrem. Inúmeras vezes, no decorrer da sua narrativa, o nosso viajante menciona as suas “fontes”, se ele mesmo viu o que conta ou se só ouviu falar e, neste caso, se o “informante”, tinha visto, ele mesmo, ou só ouvido falar (GAGNEBIN, 2005, p. 14).

Como podemos perceber, a assertiva da estudiosa coaduna-se com o comportamento do narrador de “Em Barga”. O trecho desta crônica, citado logo acima, demonstra um narrador que não é um simples personagem secundário, e sim alguém que apresenta um grau de importância superior. Diferindo em parte do que afirma Leite, ele não está na periferia dos acontecimentos, mas transitando entre eles. A pesquisadora

esclarece: “No caso do ‘eu’ como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses...” (LEITE, 2007, p. 37-38). Tal ausência de onisciência é verificada no excerto supracitado, pois o narrador não a possui – aliás, em *Com a FEB na Itália*, tal onisciência não aparece. Por tratar-se de texto de um correspondente de guerra, apresenta também uma linguagem com teor jornalístico, apesar de ser um personagem no centro de algumas cenas e revelar seu olhar lírico¹⁹ pela paisagem: “... e o que mais me impressionara fora o silêncio. Olhando aquelas colinas e montanhas não se via um sinal de guerra, nem se ouvia o maior ruído. Um pintor se postaria ali em sossego, e...” (BRAGA, 1945, p. 39).

O fato de não estar distante da cena evidencia um olhar limitado ao narrador, já que ele não observa a si mesmo como personagem e nem sabe do sentimento dos demais, mas se coloca em posição testemunhal privilegiada, assim como a credibilidade exigida pelo *histor* de Heródoto. E, ao registrar o ocorrido para a posteridade, dá a oportunidade de ampliação do conceito de testemunha, como sugerido por Gagnebin: os leitores da recolha de crônicas são testemunhas das vozes que permaneceram nas narrativas escritas pelo repórter-cronista.

Ainda, nesta mesma passagem de “Em Barga”, há um movimento que vai ao encontro da postura narrativa herodotiana. Mas, não há apenas o prazer de narrar por si só. Há uma preocupação em mostrar as provas daquilo que está sendo narrado. A esse respeito, ainda falando do narrador-testemunha como personagem “secundária”, recorremos, mais uma vez, ao pensamento de Leite²⁰.

A tipologia ressaltada por Leite aproxima muito a atitude do narrador das crônicas de guerra da postura herodotiana. E, na passagem de “Em Barga”, as provas são dadas através do discurso direto, pelo recurso cênico. A voz enunciativa faz questão que os próprios personagens informantes, o tenente-coronel e o tenente, falem eles mesmos, isto é, a narração dá confiabilidade ao que está registrado. E esse gesto começa a se

¹⁹ Não há preocupação com o **eu** na recolha de crônicas de Rubem Braga. Esse lirismo mencionado algumas vezes, neste trabalho, refere-se às interferências do **eu** naquilo que narra, intromissões do sujeito; aquilo que é subjetivo, pessoal e particular: subjetividade. Linguagem que humaniza a rudeza da guerra, demonstração de que o cronista-repórter não estava preocupado com a notícia pura em si. A esse respeito, são esclarecedoras as palavras já citadas de Joel Silveira acerca de Rubem Braga (Cf. nota de rodapé 12, p. 25).

²⁰ Cf. citação da p. 30.

descolar um pouco do discurso herodotiano, aquele que narra por prazer sem se preocupar com as subjetividades da memória ou das preferências das testemunhas. E, então, o cronista-repórter passa a agir semelhantemente àquele que é considerado o primeiro historiador: Tucídides (c. 455-400 a.C.), já que busca confrontar e mostrar as fontes de sua narrativa. Além do contador de histórias, há o registro que poderá ser consultado posteriormente pelos leitores da posteridade. Estes, como propõe Gagnebin no alargamento do conceito de testemunha, são as testemunhas do agora, aqueles que ouvem as vozes do passado. Essa atitude historiadora nas crônicas de guerra de Rubem Braga fica evidente em momentos exemplares quando os personagens falam diretamente ou o próprio narrador se pronuncia da mesma forma através da cena: “— Ou o contrário, senhor coronel!” (BRAGA, 1945, p. 39).

Esta nossa comparação das crônicas de guerra de Rubem Braga à maneira historiadora de escrever tucidideana, considerando a fala de Leite na qual se afirma que o narrador personagem narra as cenas como ele as vê, tem como base fundamental a assertiva de Gagnebin sobre a narração da *História da Guerra do Peloponeso*. Tal assertiva citaremos mais à frente, mas antes precisamos recorrer à passagem de Tucídides, em *História da Guerra do Peloponeso* (2001):

Quanto aos discursos pronunciados por diversas personalidades quando estavam prestes a desencadear a guerra ou quando já estavam engajados nela, foi difícil recordar com precisão rigorosa os que eu mesmo ouvi ou os que me foram transmitidos por várias fontes. Tais discursos, portanto, são reproduzidos com as palavras que, no meu entendimento, os diferentes oradores deveriam ter usado, considerando os respectivos assuntos e os sentimentos mais pertinentes à ocasião em que foram pronunciados, embora ao mesmo tempo eu tenha aderido tão estritamente quanto possível ao sentido geral do que havia sido dito. Quanto aos fatos da guerra, considere meu dever relatá-los, não como apurados através de algum informante casual nem como me parecia provável, mas somente após investigar cada detalhe com o maior rigor possível, seja no caso de eventos dos quais eu mesmo participei, seja naqueles a respeito dos quais obtive informações de terceiros. O empenho em apurar os fatos se constituiu numa tarefa laboriosa, pois as testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória. Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma idéia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isto me bastará. Na

verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil, e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio (TUCÍDIDES, 2001, p. 14-15).

Bem, esta é a mais conhecida passagem da narrativa de Tucídides. Utilizamos a passagem inteira, diferentemente de Gagnebin que a citou aos poucos, por partes. Neste excerto encontramos, ao seu final, as palavras que aludem à repetição constante da história. Nesse sentido, já salientamos que as crônicas de Braga apresentam seu valor histórico, pois nos previne para que não cometamos os mesmos erros do passado. Também, a passagem tucidideana revela a preocupação em investigar exaustivamente os fatos que devem ser apurados e a forma como o historiador, no seu entendimento, acreditava ser a melhor forma de registro. Pois muitas vezes não concordava com as versões ouvidas de terceiros ou não confiava na memória alheia. Assim, podemos observar que os procedimentos do cronista-repórter de *Com a FEB na Itália* eram, em parte, muito parecidos com os de Tucídides. E aqui surge a pergunta: alguém que registra um acontecimento, fazendo adaptações, levando em conta sua subjetividade, considerando a versão que melhor lhe convenha, não estaria também produzindo ficção e alterando a realidade dos fatos? Quando o próprio Tucídides revela que os discursos aos quais não presenciou serão reproduzidos com palavras que, no seu entendimento, os oradores deveriam ter utilizado, não estaria ele reinventando os acontecimentos? A resposta plausível a essas perguntas resume-se na busca por verossimilhança. Sobre isto, Gagnebin alega o seguinte:

Significaria esta passagem que Tucídides, em vez de relatar as palavras ditas, as inventa sem dar a devida importância aos famosos fatos? Talvez. No mínimo, significa que Tucídides escreveu os seus numerosos e famosos discursos segundo a ordem das razões históricas, como o faria um filósofo político ou um observador psicólogo, e não como um cronista, confiando em suas lembranças. Na ordem dos discursos (dos *logoi*) prevalece, portanto, o critério racional da conveniência e da verossimilhança, amparado por uma análise da conjuntura política e natureza psicológica do orador. Na ordem dos acontecimentos e das ações (dos *erga*) reina o critério da verificação, igualmente amparado na verossimilhança racional. Tucídides não conta as várias versões possíveis do mesmo fato, para deixar o leitor livre de escolher a que mais lhe apraz. O seu texto resulta de uma escolha prévia a partir de um material que não é nem sequer mencionado, e segundo critérios cujo detalhes desconhecemos. A inteligência de Tucídides já decidiu por nós a versão racional a ser adotada. A sua narrativa se desenvolve de maneira coerente, com uma lógica que nos convence das suas hipóteses e das suas

interpretações (GAGNEBIN, 2005, p. 26).

Assim também ocorre com as crônicas de guerra de Rubem Braga. Embora, ao se transpor para a escrita, os acontecimentos tenham passado pelo filtro subjetivo do olhar bragueano, o cronista-repórter se preocupa com a verossimilhança e a autenticidade dos fatos. O repórter, na maioria dos casos, vai a campo verificar e confrontar as versões das testemunhas que ouvia. O repórter, antenado com as exigências atuais, faz um movimento para além da narrativa tucidideana: menciona as fontes. Exigência hoje, em parte jornalística e, principalmente, acadêmica. Dá os nomes dos atores ou menciona quem relatou os fatos. E, muitas vezes, deixa os próprios personagens falarem pelo discurso direto, recurso que, como já fora mencionado anteriormente, traz veracidade e confiabilidade às suas crônicas. Assim, as marcas do historiador e narrador herodotiano – aquele que, indiferentemente, privilegia a oralidade – se misturam às características de um repórter que se documenta à moda tucidideana. O cronista-repórter, embora apresente, como Heródoto, o prazer de narrar, também apresenta a preocupação com a investigação e apuração dos fatos a serem registrados, como se pode depreender de “Os alemães em Ca Berna”:

Contei ontem a história que me contou o cura de Vidiciatico, sobre o procedimento das tropas alemãs na zona recentemente libertada pelas tropas americanas e brasileiras. Ele me forneceu uma lista das pessoas massacradas em Cá Berna, a poucos quilômetros de Vidiciatico, também pertencente à Comuna de Lissandro in Belvedere, Província de Bolonha. Com essa lista, fui à aldeia – e as pessoas que lá encontrei não somente me confirmaram que tinham sido aquelas as vítimas como também, em linhas gerais, a história do massacre tal como me haviam contado (BRAGA, 1945, p. 256).

Podemos observar que, a exemplo do que disse Leite a respeito do narrador personagem, o cronista-repórter teve acesso à lista dos nomes de vítimas de um massacre pelos alemães. A partir daí, começa um processo de coleta dos dados para a escrita da crônica, a narração da história, o que Braga muitas vezes chamava de reportagem. E aqui temos que concordar com Pereira, quando ele chama a atenção para a tendência em ressaltar os valores literários das crônicas, sem considerar os demais valores que também devem ser colocados em evidência. Segundo o pesquisador, “para garantir uma certa legitimidade ao texto, pede-se ao cronista uma demonstração de seus dotes poéticos ou de suas qualidades de ficcionista. Sendo assim, as características da

crônica serão reconhecidas a partir de sua ‘natureza literária’” (PEREIRA, 2004, p. 28). Por que chamamos a atenção para essas palavras de Pereira? Porque, logo acima, no trecho citado da crônica de Braga, está claro o comprometimento com a checagem das informações colhidas antes de passá-las aos leitores, característica condizente com a postura jornalística, como o próprio narrador afirma ao complementar que “não houve divergências importantes na história que várias pessoas me contaram – a mim e a um capitão brasileiro meu amigo” (BRAGA, 1945, p. 256-257). Dessa maneira, como fez Tucídides, o cronista considera a história digna de ser registrada e passada aos leitores. Nestas últimas palavras complementares, pode-se inferir que o narrador faz menção ao correspondente de guerra, quando se refere ao oficial amigo, já que todos os repórteres usavam patente de capitão e, por isso, não revela o seu nome. Se assim for, o autor mostra bem a distinção entre o repórter e o cronista.

Ainda podemos dizer, a respeito dos trechos selecionados das crônicas de guerra, que a utilização da primeira pessoa contribui para dar confiabilidade ao que está sendo narrado, uma vez que a voz da narração passa a ser considerada uma voz de testemunha daquele que esteve o mais próximo possível dos acontecimentos, aquele que teve acesso ao cenário dos ocorridos e, portanto, sabe mais e fala com a autoridade de quem relata os detalhes dos fatos colhidos *in loco*. E este **eu** da narração bragueana, ressaltando sua subjetividade, parece estar constrangido diante das informações dos eventos atrozés que colhe. De forma genérica, em relação às crônicas de Rubem Braga, Davi Arrigucci Jr., em “Onde andaré o Velho Braga?” (1979), observa: “... o Eu que nos fala nas crônicas de Braga de fato fala para todos, fala para a comunidade ampla dos homens. Sua linguagem, nessa medida, executa uma função oracular: nela a comunidade se consulta no dia-a-dia” (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 166). Mas aqui, particularmente em *Com a FEB na Itália*, percebemos um **eu** impotente diante dos fatos beligerantes, demonstrando certa impossibilidade de transformar sua experiência em algo de utilidade prática para o leitor. Sendo assim, outra assertiva de Arrigucci Jr., em “Braga de novo por aqui” (1987), – também genérica, em relação às crônicas de Braga – coaduna-se melhor com a particularidade da recolha de crônicas em questão. Segundo ele,

No centro da obra de Rubem Braga estará talvez o desconcerto do narrador tradicional cujo saber, fundado numa experiência comunitária de outros

tempos, perde a eficácia no mundo moderno. É muito perceptível a dificuldade desse narrador para generalizar a experiência pessoal, transformando-a em conselho prático para os outros, ao mesmo tempo que essa experiência em si mesma se vai tornando cada vez mais rala, num mundo que adotou o ritmo desnorteante das mudanças contínuas e imprevisíveis (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 48).

Esta característica pontuada pelo teórico reforça a tese de que, em *Com a FEB na Itália*, ultrapassando o desconcerto do narrador clássico, há uma tensão entre as presenças do “narrador moderno” e do “narrador pós-moderno”, lembrando que Rubem Braga escreve tal obra na fronteira entre as duas épocas. Embora Braga não tenha participado diretamente dos acontecimentos da guerra e muitas narrativas da recolha de crônicas sejam histórias já passadas e ouvidas de terceiros pelo repórter, isto não exclui a assimilação deste de parte dos acontecimentos como experiência própria. Ele, de forma similar ao do narrador testemunha, “narra em 1ª pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 2007, p. 37). Então, o constrangimento ao qual nos referimos acima, na cena descrita, é passado ao leitor por uma sensação de simultaneidade dos relatos através da fala da própria vítima, em “Os alemães em Ca Berna”:

Ângelo Ugolini é um homem louro arruivado, e nasceu na Alsácia, para onde seu pai emigrara. É de família italiana. Tem 39 anos de idade, e, ali junto da aldeia, uns 3 hectares de terra onde planta trigo e batata; tem duas vacas.

Ele me levou até a primeira casa do grupo que fica acima da estrada. As paredes são pintadas de branco e a janela e a porta são verdes. A casa tem dois andares, e uma parte foi destruída pelo fogo. Mas a sala da frente do térreo está intacta: ali é que foram achados os mortos.

“— Naquele dia eu tinha ido lá em baixo, perto do rio, cortar feno para as vacas. Quando ia voltar, ouvi os tiroteios e gritos. Concluí que estava havendo um choque entre alemães e *partigiani* e me escondi como pude lá em baixo. Quando afinal cessaram os ruídos e gritos eu voltei. Minha família não estava em minha casa, que pegava fogo. Vim encontrar minha família aqui dentro — olhe, aqui. Esta mancha de sangue que o senhor está vendo na parede é de meu filho Sérgio. Aqui no meio da mancha de sangue tem um furo na parede: a bala está encravada lá dentro. Sérgio (de 12 anos) estava sentado aqui, junto à parede, com a cabecinha varada por uma bala (Ângelo me aponta, em sua própria cabeça, a localização da entrada e saída do projétil). Ao lado dele estava minha mulher, Corina, com meu filho de 4

anos de idade, Rômulo. Depois, lá fora, encontrei mortos minha mãe Ermina, de 63 anos, e o meu pai Attilio, de 69 anos. Cada um tinha um rombo de bala na testa ou na cara. Aqui dentro todo o chão era uma poça de sangue” (BRAGA, 1945, p. 258).

O narrador, neste excerto, é personagem, mesmo assim secundária, se considerarmos o momento no qual o repórter ouve a narrativa da testemunha personagem dos fatos ocorridos. Aliás, através do efeito cênico, a narração provoca a sensação de simultaneidade entre a leitura e o momento da entrevista. Parece uma transcrição simultânea desta. O narrador pronuncia-se, tirante o sumário, entre parênteses só para complementar a fala da vítima: testemunha principal do massacre. Já no sumário, o efeito cênico é atingido pelo uso dos verbos no presente para descrever o personagem e o espaço do ocorrido. O recurso do discurso direto para a reprodução da fala de Ângelo faz com que o leitor tenha a sensação de estar junto aos dois, repórter e entrevistado, observando e obedecendo às ênfases do personagem: “olhe, aqui”, “aqui dentro todo o chão...” (BRAGA, 1945, p. 258). O narrador, deixando a vítima falar diretamente e só complementando as informações, parece dizer à testemunha: “venha aqui e conte a eles sua história pavorosa”. Ou então parece dizer aos supostos leitores²¹:

²¹ Este suposto leitor, leitor virtual, imaginário, não se define como o *narratário*. Tzvetan Todorov, em “As categorias da narrativa literária” (2008), ressalta: “A imagem do narrador não é uma imagem solitária: desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar ‘a imagem do leitor’. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do narrador, com o autor verdadeiro. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. Estas duas imagens são próprias a toda obra de ficção: a consciência de ler um romance e não um documento leva-nos a fazer o papel deste leitor imaginário e ao mesmo tempo apareceria o narrador, o que nos relata a narrativa, já que a própria narrativa é imaginária. Essa dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual ‘eu’ e ‘tu’, o emissor e o receptor de um enunciado, aparecem sempre juntos” (TODOROV, 2008, p. 257). Arnaldo Franco Júnior, em “Operadores de Leitura narrativa” (2005), na esteira de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, esclarece: “O *narratário*, segundo Aguiar e Silva, se define como o ‘destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada’ (1988, p.698). Ele não é universal, ou seja, não existe necessariamente em todos os textos narrativos. Manifesta-se preferencialmente naqueles textos em que o narrador é personalizado, autonomizado, ou seja, nos textos em que a condição de personagem do narrador é posta em destaque pela diegese, e não naqueles textos em que o narrador apresenta um ‘grau zero’ no que se refere à diegese e ao discurso narrativo. Aguiar e Silva destaca o fato de que o *narratário* é ‘um ‘tu’ intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional’ cuja existência e função ‘articulam-se com os diversos níveis da narração que podem ocorrer num texto’ (1988, p. 699)” (FRANCO JÚNIOR, 2005, p. 41). Jorge Alves, para o *E-dicionário de termos literários*, define *narratário* assim: “Entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O *narratário* não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. ‘O *narratário* é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente de outro ‘ser de papel’ (cf. Roland Barthes, 1966). O *narratário* é, assim, o simétrico do narrador e por

“venham, ouçam que história horrenda este homem tem para contar”. Esse recurso da narração reforça a tendência das crônicas de *Com a FEB na Itália* em darem voz ao homem mais simplório, pobre, sofrido: vítima social de alguma forma. Essa prática do cronista é um gesto de denúncia. Característica muito marcante nos seus dois livros anteriores: *O conde e o passarinho* (1936), *Morro do isolamento* (1944) e também nos textos que, em 1939, publicava no *Folha da Tarde* de Porto Alegre²².

A atitude de repórter combatente está muito salientada por Carlos Ribeiro, em *Reverendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo* (2009). De forma genérica, já no início de seu artigo, o especialista em Rubem Braga faz questão de enfatizar: “Devemos ressaltar que um grande número dos temas abordados pelo cronista relaciona-se a questões políticas e sociais de um tempo saturado de toda sorte de arbitrariedades e violência, exploração e preconceitos, falcaturas e corrupção” (RIBEIRO, 2009, p. 88). E, embora em *Com a FEB na Itália* o cronista polêmico e temperamental não tenha aparecido de forma comprometedora, nas entrelinhas ele se expõe, considerando que ir a campo apurar e registrar episódios cruéis como o de “Os alemães em Ca Berna” já é um ato de denúncia.

A busca por informações autênticas também revela o tom crítico e de registro histórico. De maneira geral, o tom oracular, como se referiu Arrigucci Jr., aparece para o leitor atento de hoje, para que as atrocidades não caiam no esquecimento. Este gesto de Braga coaduna-se com a característica peculiar ao gênero que escolheu para seus registros, consoante com o que aponta José Marques de Melo, em *Teoria do jornalismo: identidades brasileiras* (2006). De acordo com o pesquisador,

A crônica histórica assume, portanto, o caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares. A intenção é explicitamente resgatar episódios da vida social para uso da posteridade, impedindo, segundo Heródoto, “que as ações realizadas pelos homens se apaguem com

este posto em cena na diegese. Para Gerald Prince, o narratário revela-se em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige, por ex., o ‘you’ a quem Huckleberry Finn dirige a frase com que inicia o texto. Este crítico considera que o narratário, tal como o narrador, é uma personagem da narrativa (ainda que algumas vezes apenas esteja presente no texto de forma implícita), e que não deve ser confundido com entidades exteriores ao texto. Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1972), distingue dois tipos de narratário: o intradiegético e o extradiegético, conforme ele pertence ou não à diegese” (ALVES, disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>).

²² Ver a respeito a coleção de crônicas *Uma fada no front: Rubem Braga em 39* (1994), organizada por Carlos Reverbel (1912-1997).

o tempo” (MELO, 2006, p. 193-194).

Nesse sentido, podemos dizer que as crônicas que compõem a seleção de *Com a FEB na Itália* apresentam características *sui generis*, uma vez que não são escritas com a pressa habitual exigida ao cronista no corre-corre cotidiano da vida de um jornal, haja vista a categoria de repórter exclusivamente via aérea de Rubem Braga, questão já exposta aqui. Elas se encaixam como crônicas históricas, pois, juntas, completam a narrativa de fatos da guerra – alguns ouvidos, outros presenciados – colhidos em campo, por seu próprio repórter-cronista. Mas também são consideradas crônicas literárias, já que seu autor recorre a recursos ficcionais e líricos para amenizar a narração de fatos mórbidos, como são os de uma guerra. Tudo isto sem descurar da crítica social, como foi salientado há pouco. Também deve-se considerar que o cronista de um jornal, na maioria das vezes, ocupa-se em observar o mundo para tirar a matéria-prima de suas crônicas. Na recolha de Braga, o cronista também se utiliza desta observação, embora o número de textos baseados em entrevistas seja muito grande, como temos visto nos excertos citados até agora. Detalhe que explica o porquê de tanta proximidade na linguagem com o tom da oralidade. No álbum bragueano, as crônicas deveriam ter acentuado o tom de reportagem pura em si, já que são o resultado da vivência pessoal do jornalista junto à FEB; no entanto, deixam transparecer a reação pessoal e subjetiva do cronista diante dos fatos observados, pois nelas encontramos as marcas opinativas e de comentário. Estas marcas, inclusive, são características muito comuns ao gênero cronístico.

Ademais, deve-se salientar que as crônicas de guerra de Rubem Braga perdem as peculiaridades de reportagem ao chegarem, através do jornal, atrasadas ao seu público, uma vez que seus textos eram enviados e demoravam dias e semanas para chegarem à redação do *Diário Carioca*. Cristiane Costa, em *Pena de Aluguel* (2005), cita uma entrevista²³ a Joel Silveira, correspondente colega de Braga na Segunda Guerra Mundial. De acordo com a pesquisadora, ele salienta que a questão também era tecnológica, pois “Joel usava o telégrafo para agilizar a cobertura. Rubem Braga, que

²³ Joel Silveira fala sobre Rubem Braga na reportagem “A vida colhida na calçada”, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 10 de janeiro de 1983, p. 27.

representava o *Correio da Manhã*²⁴ [Sic], a mala postal. Seus artigos só chegavam ao Brasil mais de um mês depois dos fatos, o que praticamente inutilizava a reportagem. O que acabou sendo um trunfo, como admite Joel” (COSTA, 2005, p. 254). Também é imperioso dizer que, normalmente, no que se refere ao gênero jornalístico, a reportagem não tem continuidade e é uma montagem final de pesquisa e escrita de vários repórteres. A coleção da qual tratamos aqui, vista no geral, pode ser considerada uma grande reportagem, porém fruto de investigação e escrita por um único cronista-repórter. Desta maneira, era possível à escrita das mesmas ser mais detida e demorada. E não era diferente no que diz respeito às verificações de autenticidade das matérias, como se depreende de “Os alemães em Ca Berna”:

Antônio, Cláudio e Franco Bernardini são três irmãos: conversei com os dois últimos. Também se refugiaram no monte à aproximação dos alemães. Quando desceram encontraram morta a sua mãe, Maria fu Giovanni, de 55 anos de idade. Estava dentro daquela sala, juntamente com os cadáveres de duas primas dos rapazes: Maria Délia di Giuseppe, de 20 anos, e Clementina di Giuseppe, de 14 anos.

Uma outra prima, irmã dessas duas, chamada Lia, de 21 anos de idade, estava morta na estrada. Um homem que assistiu a cena à distância – Umberto Volponi, que tinha sido preso por outros soldados alemães e vinha sendo conduzido por ali no momento, e mais tarde conseguiu escapar – disse que viu uma moça que corria atrás da casa, subindo o morro. Viu que dois soldados alemães a agarravam e a puxavam pelos cabelos até junto da estrada. Era, certamente Lia, que foi encontrada depois naquele ponto da estrada, morta a tiros.

Eu poderia ter ouvido mais pessoas, mas todos os depoimentos coincidem. Detalhes precisos da chacina ninguém poderá contar, a não ser os que a praticaram. A maior parte dos mortos estava dentro da sala da casa que tem a placa “109 – Lizzano in Belvedere – Frazione Vidiciatico”. Logo abaixo dessa casa, em uma pequena vala ali existente, foi encontrado o corpo de Anna Demalde di Augusto de 41 anos. Ela recebeu uma rajada de metralhadora que lhe tirou fora a parte superior da cabeça. Seu corpo estava caído na vala e nos braços ela agarrava uma criança de 4 anos, sua filha – Grazia Maria Taglioli. Essa menina foi atingida por mais de 30 tiros de metralhadora (BRAGA, 1945, p. 259-260).

Agora, o narrador por meio do sumário dá detalhes do episódio e, nas entrelinhas, percebe-se os pormenores da apuração da história, passando a ideia de um relatório noticioso. Há uma preocupação tucidideana em se explicar o porquê de não ouvir mais

²⁴ Houve algum equívoco, pois como é de conhecimento público, naquela ocasião, Rubem Braga era correspondente do *Diário Carioca*.

testemunhas. Assim como disse Gagnebin em relação à escrita de Tucídides, podemos dizer que o cronista-repórter, por não dar crédito apenas à memória das pessoas, aqui também sua inteligência adotou a versão racional para sua escrita. Como nas próprias palavras, anteriormente citadas, do historiador: “O empenho em apurar os fatos se constituiu numa tarefa laboriosa, pois as testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória” (TUCÍDIDES, 2001, p. 14). Sobre este aspecto, e especificamente a respeito da prática tucidideana, Gagnebin enfatiza: “... não se pode acreditar na memória para garantir a fidelidade do relato à realidade. Em oposição à toda tradição anterior, a memória em Tucídides não assegura nenhuma autenticidade. Esta desconfiança motiva a crítica severa aos métodos de pesquisa de Heródoto ...” (GAGNEBIN, 2005, p. 25). Comungando com este posicionamento, no trecho da crônica de Braga, além do confrontamento de testemunhas, as informações tais como grau de parentesco, nomes – alguns completos – idade, número de tiros e localização coadunam-se com a escrita de uma reportagem. A pouca ocorrência de verbo *dicendi* demonstra o teor descritivo da linguagem informativa utilizada. Embora os números²⁵ precisos sejam um indício de objetividade da notícia, pode-se notar a liberdade no uso da narração em primeira pessoa. A este respeito, respalda-nos Nilson Lage, em *Estrutura da notícia* (1993), uma vez que “o estilo da reportagem é menos rígido do que o da notícia: varia com o veículo, o público, o assunto. Podem-se dispor as informações por ordem decrescente de importância, mas também narrar a história, como um conto ou fragmento de romance” (LAGE, 1993, p. 47).

Dessa maneira, fica perceptível, na recolha de crônica de Rubem Braga, uma tensão entre a prática herodotiana e a prática tucidideana na maneira de narrar e registrar os fatos. O último trecho citado da crônica braguena revela a constatação de elementos suficientes para a confiabilidade em tal versão dos fatos e, portanto, digna de ser registrada: “Eu poderia ter ouvido mais pessoas, mas todos os depoimentos coincidem”

²⁵ Nilson Lage, em *Estrutura da notícia* (1993), esclarece: “Não basta *ser* verdadeiro; é preciso *parecer*. Daí a aversão a referências imprecisas. Não se escreve *alguns manifestantes* mas, sempre que possível, *10, 12 ou 15 manifestantes*. Não se diz que uma vila está *perto* de uma cidade; antes, procura-se informar qual a distância em quilômetros ou tempo de viagem. A placa do carro, a hora exata do desastre, o número de desabrigados pela enchente cumprem, no veículo de massa, um *efeito de realidade*” (LAGE, 1993, p. 26).

(BRAGA, 1945, p. 259). Ainda pode-se acrescentar que, neste mesmo excerto, encontra-se uma similaridade ao prefácio do livro de Primo Levi, *Os afogados e os sobreviventes* (2004). Neste é narrada a fala dos SS²⁶ aos prisioneiros, nos campos de concentração. Para eles, o importante seria não deixar provas: “Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês” (LEVI, 2004, p. 9). E, em “Os alemães em Ca Berna”, a semelhança se dá quando o narrador deixa o espaço para que o leitor o preencha com o seu imaginário: “Detalhes precisos da chacina ninguém poderá contar, a não ser os que a praticaram” (BRAGA, 1945, p. 259).

Nos moldes de uma acareação entre o método de Heródoto e o de Tucídides, Braga verifica as versões do episódio, confronta os vários depoimentos de testemunhas oculares e auriculares, vai a campo e busca uma reconstituição dos acontecimentos. Então registra, escreve confiando na imutabilidade da escrita. É o registro histórico a ser considerado pela posteridade. Dessa forma, ainda em “Os alemães em Ca Berna”, encontra-se o seguinte:

Além das pessoas que já citei, foram as seguintes as vítimas dos alemães em Cá Berna (os nomes vão como é uso na Itália, primeiro o nome da família, depois o próprio, depois o do pai): Zanicchini Maria fu Eugênio, 54 anos; Franci Novella fu Umberto, 16 anos; Zanicchini Annunziata fu Eugênio, 46 anos; Castelli Olimpia fu Telesforo in Bernardi, 39 anos; Bernardi Ofélia di Giovanni, filha da anterior, 19 anos; Tamburini Rina fu Giuseppe, 22 anos; Giacobrazzi Maria di Giuseppe, 21 anos; Itália, de 21 anos; Laura, de 18, Élio, de 16 anos e Giorgio, de 14, todos filhos de Oreste Vitali; uma desconhecida, de 18 ou 19 anos, que dizem ser irmã de um *partigiano* de Porreta; um jovem *partigiano* desconhecido; dois desconhecidos, *sfollati* que haviam chegado dias antes. Foram os mesmos alemães que mataram essas 29 pessoas em Cá Berna que passaram o resto do dia em Vidiciatico, tendo prendido toda a população dentro da igreja, que massacraram 82 pessoas em Ronchidosso e arredores. Talvez eu vá a Ronchidosso (estive lá rapidamente, tempos atrás, visitando a capela destruída, mas desci a montanha a pé por um caminho que não passa pelo vilarejo) e faça outra reportagem. Talvez não tenha oportunidade (BRAGA, 1945, p. 260).

²⁶ A *Schutzstaffel* (em português “Tropa de Proteção”), abreviada como SS, ᚱ ᚱ ou ᚱᚱ (em Alfabeto rúnico) foi uma organização paramilitar ligada ao partido nazista de Adolf Hitler. As runas são um conjunto de alfabetos relacionados que usam letras características (também chamadas de runas) e eram usadas para escrever as línguas germânicas, principalmente na Escandinávia e nas ilhas Britânicas. Em 1941, a SS passou a comandar os campos de concentração.

Como podemos observar, o cronista elabora uma listagem documental com os nomes de vítimas da chacina alemã que possibilita, posteriormente, a consulta. E essa ocorrência coaduna-se com os moldes do gênero jornalístico. Nessa passagem, o cronista se atém aos padrões de uma reportagem, o que pode ser verificado nas palavras do próprio repórter: “Talvez eu vá a Ronchidosso e faça outra reportagem” (BRAGA, 1945, p. 260). Mas, mesmo assim, pela utilização da primeira pessoa, torna-se evidente a manifestação do narrador diante das atrocidades que o ser humano é capaz de cometer. Então, fica patente que Rubem Braga, por sua empreitada como correspondente de guerra, deveria apresentar em seus textos o acentuado tom noticioso puro em si, já que eles são o resultado da busca por informações do cotidiano da campanha da FEB na guerra. Porém, considerando-se os vestígios de subjetividade encontrados nas suas crônicas, estas, implicitamente, também apresentam marcas da reação pessoal do cronista diante dos fatos ouvidos e observados. Assim, torna-se oportuna a caracterização de texto híbrido do gênero, como salienta Bete Duarte:

Esse texto híbrido, com uma estética evidenciada, busca despertar a emoção do leitor. Mas uma emoção tão real como os fatos que a determinam. Existe, no entanto, um outro tipo de emoção tão importante como essa oferecida ao leitor através de histórias de vida: a emoção do repórter (narrador) que transpassa a narrativa. E isso é possível, mesmo que todas as regras de jornalismo exijam distanciamento e isenção. A emoção aqui se refere ao olhar, a um olhar que não é frio, não está distanciado das dores alheias. E esse olhar, que tantos teóricos gostariam de ver escondido sob a sombra da objetividade, é que denunciará a presença de um jornalista como contador de histórias, que diz como vê, ouve e sente (DUARTE *apud* VICCHIATTI, 2005, p. 92).

E é este olhar que traz o tom literário à recolha de crônicas de Rubem Braga. Episódios, notícias, relatos da guerra foram transformados pela linguagem pessoal do cronista. E assim somos seduzidos a comungar no pensamento de Pereira. Como dito anteriormente, este teórico acredita na autonomia do gênero crônica; sua assertiva, no entanto, pode nos ajudar aqui. Segundo ele, “a crônica está sempre sendo estudada como algo inerente ao texto jornalístico. Na maioria das vezes, as crônicas – de quaisquer autores – são lidas apenas como matéria jornalística, que precisa alcançar o estatuto do livro para se ‘libertar’ das linguagens de jornal” (PEREIRA, 2004, p. 113). Parece-nos que, no caso específico dos textos que compõem a seleção de *Com a FEB na*

Itália, antes mesmo de serem reunidos em livro, tornou-se impossível não reconhecê-los o valor literário. E quando coligidos em uma publicação, tampouco foi impossível não apontar o mesmo reconhecimento sobre o valor jornalístico. Por essa razão, é notável o empenho em colher as informações; registrar e só noticiar aquilo que, como Tucídides, de acordo com sua justeza, passa pelos “critérios racionais da verossimilhança da situação e a pertinência das palavras pronunciadas” (GAGNEBIN, 2005, p. 26), como fica evidente nas palavras que encerram “Os alemães em Ca Berna”:

Mas em assunto como este prefiro colher as informações pessoalmente, e só afirmar o que for seguro. Há, na Itália, muitas histórias como esta – na Itália e no resto da Europa. Quando eu estava no Brasil sempre li com certa cautela essas narrativas – feitas por poloneses, italianos, franceses ou russos. Durante a guerra sempre há muita mentira, muito exagero, muita “propaganda”. O inimigo é sempre atroz, bárbaro, etc. Mas agora eu tenho mais tendência a crer em histórias desse gênero – agora eu vi testemunhas de uma delas, e ouvi as palavras de ódio e dor dos homens que perderam a família. Um deles – Ângelo Ugolini – de vez em quando, no meio da narrativa, batia com a mão na cabeça, dizendo:

– “Porco Dio!”

Não tinha outra expressão, para sua desgraça – e eu não tive coragem de observar, diante dele, que, nesta guerra, Deus – exatamente como o Vaticano – permanece neutro (BRAGA, 1945, p. 260-261).

A explicação sumária do repórter sobre seu método de trabalho, no início do excerto, identifica seu texto com a conclusão de uma crônica-reportagem que revela o próprio **eu** sendo afetado pelo que vivencia e contaminando, ao mesmo tempo, sua narração.

Braga estava consciente dos assuntos e episódios que mais exigiam comprometimento com a realidade, daqueles nos quais não conseguiria amenizar tanto a crueza dos fatos com sua pena. O próprio narrador expõe sua desconfiança, quando distante dos casos bárbaros que ouvia. Assim, ele passa ao leitor o tom de testemunho dos fatos que narra. Dá confiabilidade a sua narração, já que agora conferiu que tais narrativas são verídicas e, por isso, enfatiza: “Mas agora eu tenho mais tendência a crer em histórias desse gênero – agora eu vi testemunhas de uma delas, e ouvi as palavras de ódio e dor dos homens que perderam a família” (BRAGA, 1945, p. 260-261). Esta confirmação realizada pelo repórter junta-se às demais vozes que apontam os vários crimes horrendos provocados pela guerra, chegando ao tom de denúncia social, como

ressaltado por Carlos Ribeiro, em *Reverendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo* (2009). Entretanto, nota-se no discurso narrativo certa descrença nas soluções para tais atitudes bárbaras do ser humano: “... e eu não tive coragem de observar, diante dele, que, nesta guerra, Deus – exatamente como o Vaticano – permanece neutro” (BRAGA, 1945, p. 260-261).

Mas o correspondente está inserido em um episódio específico da guerra – a campanha da FEB na Itália – e, portanto, tem uma visão restrita em relação ao todo. Ele não tinha o compromisso de narrar a guerra em sua totalidade, na íntegra. O simples fato de ser um repórter exclusivamente via aérea o deixava mais livre, e as matérias para as crônicas surgiam esporadicamente, como afirmado em “Um boiadeiro”: “Outro dia eu estava na estrada à procura de uma reportagem, mas o ‘carro-comando’ enguiçou num atoleiro e escureceu sem aparecer quem nos tirasse de lá. Então comecei a conversar com o motorista – e essa conversa dá uma crônica” (BRAGA, 1945, p. 129). O repórter, então, aproveita para fazer o que mais se propunha: observar e colher assuntos para as crônicas. Qualquer fato, mesmo não sendo grandioso e digno de uma grande notícia, sob o olhar do cronista observador, era transformado em algo muito significativo ao ser convertido à forma de registro escrito. É o que se depreende de suas próprias palavras, em “Uma aldeia esquecida”:

Normalmente gosto de fazer “vida social” – e na FEB isso é divertido. Quando saio para visitar um amigo que não vejo há uma semana, a prudência manda que eu passe antes pelo G-3 – o oficial de operações – e dê uma espiada na carta. Em geral o amigo já mudou de “residência”. Depois de rodar por estradas desconhecidas vamos encontrá-lo num P.C. novo, ainda organizando penosamente suas coisas – e de um instante para outro pode mudar outra vez. Às vezes um vilarejo é ocupado de súbito por centenas de homens. As famílias italianas se apertam nos sótãos ou porões, e as pequeninas ruas se enchem de carros. Debaixo das cerejeiras e macieiras em flor instala-se o trem de cozinha; a Manutenção acampa num bosque, o Serviço de Saúde floresce entre amendoeiras e noqueiras, as galinhas camponesas cacarejam pelos corredores do Estado-Maior, e o barulho, os clarins, os motores, a poeira e os estrondos da guerra transformam num pandemônio a mais sossegada e perdida aldeia das montanhas. Você descobre, à margem de um castanhal, uma casinha de pedras, e à porta está sentada uma jovem loura, e um menino tange uns carneiros no alto da colina. Vai lá pedir um copo d’água – e, quando olha a sala escura, lá dentro está, ao pé do fogo, um pracinha a bater papo – a *chiacchierare*. Em outra casa os mapas de guerra descansam sobre montes de batata. Os ciprestes são transformados em postes para os inumeráveis fios telefônicos. As *pin-up*

girls de pernas longas, cinturas lânguidas, seios quase à mostra e sorriso na boca são pregadas na parede ao lado das oleografias de velhas santas de ar camponês (BRAGA, 1945, p. 247).

Inicialmente, infere-se o tom reflexivo sobre o comportamento livre do repórter em busca de matéria para as notícias. A utilização da primeira pessoa provoca expectativa de narração de mais um fato da guerra; o discurso indireto, sumário, porém, revela o registro descritivo de coisas simples e cotidianas do espaço bélico, sem importância para o olhar comum, mas que na descrição alcança, através dos detalhes, semelhança à pintura de pequenos quadros, alternando-se, assim, entre distanciamento e proximidade, o ângulo do observador.

Mediante estes apontamentos feitos em *Com a FEB na Itália*, com base nas explicações de Gagnebin, pode-se identificar em tal recolha características herodotianas: o prazer em narrar e a primazia pela oralidade. Também são ressaltados procedimentos condizentes com o método tucidideano: o apreço à pesquisa de várias versões dos fatos e a busca de verossimilhança e plausibilidade no registro deles. Esta junção, aliada à hibridez da escrita jornalística e literária da crônica, e a indecidibilidade entre a intromissão ou não do **eu** ocasionam a tensão entre o narrador moderno e pós-moderno na coleção de crônicas bragueanas.

2. UM EXPERIENTE NARRADOR EM *COM A FEB NA ITÁLIA*

Como aponta Arthur Schopenhauer (1788-1860), “um livro nunca pode ser mais do que a impressão dos pensamentos do autor” (SCHOPENHAUER, 2008, p. 63). Das muitas acepções da palavra “impressão”²⁷, qualquer delas que seja considerada implica um duplo jogo de marcas dos acontecimentos sobre o pensar do sujeito e deste sobre os textos que desvelam os seus pensares sobre aqueles. Assim, a escrita de *Com a FEB na Itália*, tendo como ponto de partida os cadernos de anotações do repórter Rubem Braga, registros instantâneos das suas impressões acerca dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, evidencia-se como resultado de tais notas, uma vez que não raramente o cronista recorreu a essa memória material como *fons et origo*, consultando-as para recuperar as marcas impressivas, as sensações e os vestígios imediatos de tudo que experimentou, observou, pensou e sentiu como correspondente na campanha da FEB na Itália. Muitas são as vezes em que o autor se refere a tais anotações. E, em alguns casos, trata-se de uma narrativa de cunho jornalístico, próxima da reportagem, na medida em que a experiência *in loco* parece favorecer a afirmação da atualidade, da objetividade e da imparcialidade jornalísticas, como podemos observar no excerto extraído de “Os alemães em Vidiciatico”:

Esta reportagem não é, porém, baseada nas informações das autoridades aliadas. Eu a fiz pessoalmente, e gastei um dia visitando lugares e conversando com pessoas. Por enquanto minhas notas limitam-se a Cá Berna e à Vidiciatico. O que vou contar é um crime monstruoso. Mas eu me esforçarei para contá-lo da maneira mais seca. Acho que não se deve “dramatizar” este tipo de coisas. Não são “atrocidades de propaganda” (BRAGA, 1945, p. 251).

O repórter, evidentemente, por ter que direcionar seu olhar, focar ou assestar sua lente como num ato fotográfico, não alcança o relato absolutamente objetivo e

²⁷ Algumas acepções para este termo encontram-se no *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*: “**Impressão**. *S. f.* **1.** Ato ou efeito de imprimir-se. **2.** Encontro ou contato de um corpo com outro. **3.** Marca ou sinal deixado pela pressão dum corpo sobre outro. **4.** Estado físico ou psicológico resultante da atuação de elementos ou situações exteriores sobre os órgãos dos sentidos e, por intermédio deles, sobre o corpo ou a mente; sensação. **5.** Influência que um ser, acontecimento ou situação exerce em alguém, repercutindo-lhe no ânimo, no moral, no humor, etc. **6.** Opinião mais ou menos vaga, sem maior fundamento; noção, ideia...” (FERREIRA, 1980, p. 928).

imparcial, a verdade do acontecimento. No entanto, a escrita bragueana se empenha no sentido de desvelar a verdade do **eu** que narra suas impressões e pensamentos diante do imediato trágico dos acontecimentos. Mesmo que fosse dado ao cronista o poder da onipresença, o tempo é algo rápido, fluido, que se esvai em todas as direções, impossível de ser aprisionado em sua instantaneidade e imediatez pela câmera do pensamento e da memória. Foi preciso anotar para não esquecer. A presença deste **eu** explícito em muito se assemelha àquele referido por Jeanne Marie Gagnebin, em *Sete aulas sobre memória e história* (2005), ao tratar das características evidenciadas por François Hartog na análise das narrativas de Heródoto (c. 485-425 a.C.). Gagnebin ressalta atitudes que realçam “essa vontade explícita do autor de marcar a sua posição de narrador, isto é, de sujeito soberano da enunciação: ‘eu vi’, ‘eu ouvi’, ‘eu contarei’, ‘eu mostrarei’, ‘eu direi’, mas também ‘eu não direi’, ‘eu sei, mas mantereí a informação secreta’ etc.” (GAGNEBIN, 2005, p. 22). De modo similar, o narrador das crônicas de guerra de Rubem Braga utiliza recursos de extração jornalística para afirmar-se como sujeito da enunciação, ou seja, aquele cuja autoridade discursiva advém da presença física no teatro de operações, comprovada pelas anotações e relatos precisos, incluindo horários e locais dos sucessivos acontecimentos, como no exemplo de “Ataque a Montese”:

Eu estava no P.C. do 2º Batalhão do 1º R.I. quando chegou a notícia de que o Tenente Amorim estava ferido. Anotei a hora em meu caderno: eram 14,43 quando o capitão da 4ª Cia. deu a notícia. Às 10,20, o Tenente (creio que já deixou de ser aspirante) Hélio Amorim Gonçalves, comandando uma patrulha, atingira o ponto cotado 751: ouvi seu nome novamente às 11 horas. Estava no 751 hostilizado pelo inimigo entrincheirado em uma localidade próxima, Creda. Às 11,45 nossa artilharia lançou granadas sobre Creda; pouco depois das 12 horas nossos artilheiros tiveram ordem para suspender o fogo: Amorim estava abordando Creda. Às 12,15 chegou a notícia: ele se apossara de Creda. Mas depois da hora em que foi ferido, não ouvi falar mais dele e quando passei, à noitinha, pela Triagem do Serviço de Saúde, não vi seu nome entre os dos feridos. Só no dia 15 eu soube do que acontecera (BRAGA, 1945, p. 269).

Neste trecho, além da organização e da narrativa factual e cronológica, características da escrita jornalística, a referência à data do dia 15 na última linha nos permite inferir a recorrência do cronista aos seus cadernos de anotações e/ou à sua memória pessoal, pois este detalhe revela tratar-se de uma construção retrospectiva.

Assim, o conjunto das crônicas é o resultado do que foi possível anotar no calor dos acontecimentos ou, então, dos resíduos impressos na memória, uma memória “um tanto arbitraria e infiel”, segundo palavras do próprio autor, em “São Paulo e suas moradas”, crônica que consta do livro *As boas coisas da vida* (BRAGA, 2008, p.98-99). Neste sentido, seria o caso de, como Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1997), desconfiarmos desse narrador que se desvia e transtorna a maneira clássica de narrar:

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (RICOEUR, 1997, p. 282).

A leitura encontra-se no texto. A escrita dele, porém, antecipa a leitura futura não a deixando prescrever, mas contaminando-se por suas indeterminações e incertezas. O leitor desconfiado a que se refere Ricoeur é desafiado logo no início do livro de Rubem Braga. De um narrador que se apresenta como correspondente de guerra, dever-se-ia esperar relatos objetivos e impessoais, narrativas em que os acontecimentos seriam o único *leitmotiv*. Porém, as irrupções do **eu** indicam que o acesso intencional do narrador em se fazer também narrado é um indício de que ele não está preocupado apenas com os fatos puros em si. A ênfase na primeira pessoa do singular, como no trecho de “A noite proibida” abaixo transcrito, é apenas um dos exemplos das numerosas irrupções do **eu** do escritor travestido de correspondente de guerra:

Hesitei um instante e galguei a escada estreita e escura. Tropecei numa soleira e dei mais dois passos. Aquela desconhecida claridade azul era a noite. Saltei para o ar livre, sem fazer ruído. Um guarda estava ali perto, no convés, mas não me pressentiu.

Há dez dias eu não via a noite: lá estavam as estrelas e em alguma parte devia estar a lua, porque o céu era azul (BRAGA, 1945, p. 13).

O narrador das crônicas, inicialmente, talvez não tenha como objetivo primeiro se colocar como ponto central das crônicas, mas, mediante sua relação crítica com a realidade, toma sempre partido, emitindo opiniões, posicionando-se em relação ao cotidiano da guerra. Tal intenção, já no começo da obra de Braga, está clara em “Ao leitor”; neste texto inicial do livro, encontramos traços de uma justificativa para aquilo que o leitor encontrará ao longo da coleção de crônicas:

Minha ambição, quando fui escolhido para correspondente de guerra do *Diário Carioca*, era fazer uma história da campanha. Está visto que eu não pretendia fazer uma história que interessasse aos técnicos militares, mas uma narrativa popular, honesta e simples, da vida e dos feitos de nossos homens na Itália. Uma espécie de crônica da FEB, à boa moda portuguesa antiga (BRAGA, 1945, p. 7).

Na sequência de tal texto, evidencia-se um desafio ao correspondente: reportar uma guerra através de crônicas, uma vez que a ambição de fazer uma história da campanha acabou. Era ilusão, pois, nas palavras do próprio autor, “o sonho durou pouco” (BRAGA, 1945, p. 7). É imperioso considerar os dois aspectos deste desafio: o desafio ao leitor, que espera as reportagens de um correspondente de guerra e encontra crônicas que não representam narrativas dos fatos puros em si e permitem as intervenções do **eu**; e o desafio do próprio cronista, que deve encontrar um registro escritural da crônica que seja adequado ao correspondente de guerra. No entanto, seus textos tornam-se, confessadamente, o resultado de uma luta pela informação, já que

... havia contra os correspondentes, um ambiente de desconfiança e mesmo de má-vontade que prejudicavam muito o nosso trabalho. Isso melhorou com o tempo, mas os jornalistas acreditados junto à Divisão Brasileira nunca tiveram as mesmas facilidades de informação e de transporte que havia em outras unidades aliadas (BRAGA, 1945, p. 7).

Com apoio nesta informação, pode-se deduzir que, se há falta de informações complementares sobre alguns aspectos na obra, isto se deve às dificuldades encontradas pelo jornalista e/ou até mesmo regras impostas por alguns setores de comando da Força. É o que fica claro em “Ataque ao Castelo”: “Resolvo dormir no P. C. para esperar ali mesmo o dia seguinte – mas me avisam que se eu não trouxe cobertores terei de dormir no chão e sem nenhuma coberta e se não trouxe comida terei de fazer jejum porque a ração ‘C’ está na conta justa” (BRAGA, 1945, p. 54). Ou então em nota como a encontrada na crônica “Em Barga”: “No dia 1º de novembro foi proibido aos correspondentes ir ao *front*” (BRAGA, 1945, p. 43). A estes empecilhos, o repórter reage criticamente, nas entrelinhas: “Esperamos que, ao lado da simples literatura de exaltação cívica, apareçam, com o tempo, estudos críticos dessa campanha, feitos com sinceridade e coragem, sem preocupações de ordem pessoal para que essa rica experiência possa ser aproveitada, como deve ser” (BRAGA, 1945, p. 8). No nosso

entendimento, esta fala do autor configura uma óbvia posição crítica, ainda que com os limites da censura, sendo ainda crítico em relação a um modo específico – que não é o dele – de registrar os acontecimentos da guerra.

Enfatizando esse posicionamento crítico, principalmente no que tange à censura, semelhante ao que disse Gagnebin a respeito de Heródoto²⁸, há uma vontade explícita do autor de marcar a sua posição de narrador, denotando inclusive o deslocamento do repórter em busca de notícias e a desconfiança das relações pessoais como acontece em “Um espião”:

Despeço-me. A metade do que ele me disse e do que se apurou a seu respeito eu não contarei, de medo que a censura corte: o inimigo sabe muitas coisas a nosso respeito, mas há muita coisa que ele provavelmente não sabe que nós sabemos. Além disso, minha visita é rápida: não quero perder o jipe que arranjei para ir a um posto de combate.

— Boa sorte, Giulio!

E ele também me deseja boa sorte — mas eu não acredito, para falar com franqueza, que nenhum de nós dois estivesse desejando isso com muito, muito empenho para o outro (BRAGA, 1945, p. 59).

Aqui, temos que chamar a atenção para o fato de a narrativa ser o ponto de vista de uma experiência do próprio narrador, detalhe que sempre nos interessa neste trabalho. E também não podemos deixar de mencionar que, por tratar-se de uma recolha de crônicas, e seu autor ser exclusivamente cronista²⁹, Rubem Braga as escreve para serem publicadas no jornal e, das muitas que escreve, a *posteriori* seleciona algumas que ganharão as páginas de um livro. Ou seja, as crônicas saem no jornal porque, *a priori*, têm função e destinação jornalísticas. Depois, aquelas que transcendem tal função e destino alcançam as páginas do livro, na medida de suas características literárias. Isso, simplesmente, por tratar-se de um gênero híbrido, posicionamento que se coaduna, em parte, com a definição de Sérgio Roberto Costa, em *Dicionário de gêneros textuais* (2009a):

A crônica é o único gênero literário produzido essencialmente para ser vinculado na imprensa, seja nas páginas de uma revista, seja nas de um

²⁸ Cf. citação p. 54.

²⁹ A considerar apenas a obra do autor em livros, sabe-se que na 1ª edição de *Morro do isolamento*, em 1944, o escritor publicou, juntamente às crônicas, três poemas: “Senhor! Senhor!”, “Poeta cristão” e “Adeus”. Em 1980, Rubem Braga publicou *Livro de versos* com catorze poemas; entre eles, encontram-se os três já publicados em 1944.

jornal. Quer dizer, ela é feita com uma finalidade utilitária e predeterminada: agradar aos leitores dentro de um espaço sempre igual e com a mesma localização, criando-se assim, no transcurso dos dias ou semanas, uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o leem (COSTA, 2009a, p. 80).

Já Massaud Moisés, em *A criação literária* (2003), diz o seguinte a respeito do “gênero literário” crônica:

Por outros termos, se a crônica se destina ao jornal, ou revista, transferi-la para o livro, como se tem feito nos últimos anos, significa preservá-la de esquecimento e atestado de valor? Sim e não. Em tese, o fato de a crônica estar voltada para o cotidiano efêmero e endereçar-se ao público de jornal e revista, já é uma limitação; fruto do improvisado, da resposta imediata ao acontecimento que fere a retina do escritor ou lhe suscita reminiscências caladas no fundo da memória, a crônica não pressupõe o formato do livro (MOISÉS, 2003, p. 105-106).

Como podemos observar, as crônicas são textos que devem ser produzidos, inicialmente, para jornal ou revista. Posteriormente, apresentando valor literário, podem até ser reunidas em livro. O fato de não ter sido publicada em tais veículos, no entanto, não indica que a crônica não tenha sido escrita com esse objetivo. Parece-nos que razões alheias aos objetivos de Rubem Braga – a censura e outras contingências – impediram que algumas crônicas fossem publicadas no jornal. A esse respeito, as palavras do escritor são esclarecedoras:

Não é de espantar, assim, que este livro de crônicas esteja tão longe de minha idéia primitiva.

Mas, de qualquer jeito, aí vão essas histórias. Muitas, por um motivo ou outro, não chegaram a ser publicadas no jornal. A última foi escrita especialmente para fechar o livro (BRAGA, 1945, p. 7).

As narrativas reunidas em *Com a FEB na Itália* deixam transparecer a uma leitura mais acurada um movimento que recupera a figura do narrador. Figura que, no espaço temporal entre as duas Guerras Mundiais, era um ponto das reflexões de Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994). Naquele momento, o teórico dizia: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198). No *corpus* deste nosso trabalho, verificamos a presença de três vozes “distintas”, além daquela que o cronista empresta aos pracinhas da FEB. Por diversas vezes, identificamos a voz do **eu civil** de Rubem

Braga, com suas reminiscências e seus referenciais biográficos, a fala do narrador-repórter empenhado no registro objetivo e imparcial dos fatos, e a fala de um narrador lírico, já que emprega imagens poéticas e deixa vaziar as suas emoções. Essas vozes, mesmo sendo localizáveis, mostram-se contaminadas entre si, e enfatizam a vontade explícita de o autor marcar sua posição como narrador. Esta ocorrência denota que o ato de narrar ressaltado por Benjamin, agora mudado em uma tensão moderna e pós-moderna, nas crônicas de Braga, estava em via de recuperação. Isto nos parece muito significativo, já que, segundo Davi Arrigucci Jr., em *Os melhores contos de Rubem Braga* (2001), “na década de 30, Walter Benjamin já via a figura do narrador perdendo-se à distância, desaparecendo do presente à medida que nossa capacidade de trocar experiências se ia rarefazendo em face de um mundo em contínua transformação, onde o único modo de comunicação humana que conta é o da rápida informação” (ARRIGUCCI, JR., 2001, p. 25). Em *Com a FEB na Itália*, o narrador se ajusta às variantes narrativas, externando uma tensão entre a ocorrência ou não do **eu**.

Fundamentando nosso posicionamento neste trabalho, encontramos guarida nas palavras de Angélica Soares em *Gêneros literários* (1993). Para a autora, “por ponto de vista, foco narrativo ou focalização, entendemos a relação entre narrador e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário³⁰” (SOARES, 1993, p. 52). No que se refere à obra de Braga aqui estudada, devemos também considerar a existência de um leitor virtual, já que são muitas as vezes em que o repórter se dirige a tal presença. É o que pode ser identificado em “Cartas”: “De qualquer modo, o que é importante é telegrafar e escrever carta. Escrevam, telegrafem, meus senhores e – muito especialmente – minhas senhoras! Escrevam cartas numerosas, numerosas e enormes contando coisas, muitas coisas, coisas de toda a espécie” (BRAGA, 1945, p. 61). Essa suposição da frequência de tal leitor identifica-se com o posicionamento de Tzvetan Todorov em “As categorias da narrativa literária” (2008). O teórico esclarece: “A

³⁰ Arnaldo Franco Júnior, em “Operadores de Leitura narrativa” (2005), na esteira de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, esclarece: “O *narratário*, segundo Aguiar e Silva, se define como o ‘destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada’ (1988, p.698). Ele não é universal, ou seja, não existe necessariamente em todos os textos narrativos. Manifesta-se preferencialmente naqueles textos em que o narrador é personalizado, autonomizado, ou seja, nos textos em que a condição de personagem do narrador é posta em destaque pela diegese, e não naqueles textos em que o narrador apresenta um ‘grau zero’ no que se refere à diegese e ao discurso narrativo. Aguiar e Silva destaca o fato de que o narratário é ‘um ‘tu’ intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional’ cuja existência e função ‘articulam-se com os diversos níveis da narração que podem ocorrer num texto’ (1988, p. 699)” (FRANCO JÚNIOR, 2005, p. 41).

imagem do narrador não é uma imagem solitária: desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar ‘a imagem do leitor’. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do narrador, com o autor verdadeiro” (TODOROV, 2008, p. 257).

Quanto ao universo diegético, o interpretamos como “a realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente” (SOARES, 1993, p. 44). Uma narração pode muito bem acontecer de maneira distanciada dos fatos, sem que o narrador se envolva com os mesmos. Para isso, o observador precisa estar a uma distância apropriada e sob um ângulo favorável. E não podemos perder de vista que Braga é um correspondente de guerra, um jornalista, e observa os fatos, sem se envolver. Isto é, não é o centro deles. Portanto, era esperado que registrasse os fatos objetivamente, detalhe que nos remete ao pensamento benjaminiano:

Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiência (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

Considerando as palavras do teórico, podemos concluir que ele está interessado em refletir acerca do declínio da experiência e da arte de narrar. No que tange especificamente às narrativas das crônicas de guerra registradas por Rubem Braga, embora tal fenômeno tenha sido detectado pelo estudioso, o narrador dos episódios da guerra, no início da obra, faz um movimento justamente contrário: ele está na cena dos fatos e se coloca em posição estratégica de observação. Porém, a experiência narrada por Braga é a experiência de quem observa a guerra e não daquele que a experimenta como soldado, o que é uma coisa muito distinta. Portanto, ainda que se possam considerar alguns diminutos resquícios que façam lembrar um narrador tradicional em Braga, ele é fundamentalmente o narrador moderno, aquele que experimenta o declínio da arte de narrar. Ele quer reportar objetivamente os fatos, mas acaba se posicionando diante dos mesmos, como podemos verificar neste trecho de “A partida”:

Escrevo do Rio, em uma tarde de setembro de 1944. Não, isto não é mais o Rio. Depois que subimos a escada de bordo, vergados ao peso das malas,

não mais estamos no Rio. O Rio está ali bem perto, atrás do feio armazém sujo; e está definitivamente longe. Os americanos da tripulação entram em forma: pela última vez antes da partida têm licença para sair: irão à Praça Mauá, à Glória, ao Beach Club. Um oficial passa-os em revista, lentamente. Um deles leva uma caixa debaixo do braço. É certamente, um presente. Leio o rótulo: “Ilusão – Meias de Seda”. Ele desce três degraus, volta-se para a popa, faz uma continência à bandeira americana e dispara escada abaixo. Outros homens, centenas, milhares de homens sobem por várias escadas para os navios. Vistos do alto parecem estranhos bichos verdes, formigas humanas, cada um carregando um grande saco verde às costas, subindo lentamente. Vamos para o outro lado, olhamos a água suja e quase imóvel. A tarde cai. Vejo, boiando na água, um gorro de marinheiro. É triste, esse gorro branco perdido na água suja do cais: faz pensar em abandono, em afogamento (BRAGA, 1945, p. 9).

Esta passagem prenuncia o que será o narrador da recolha de crônicas, pois demonstra um olho armado para os detalhes: a marca das meias no rótulo, o narrador supondo que a caixa seja um presente; nem mesmo o gorro perdido – algo que, aos olhares comuns, poderia passar despercebido – deixa de ser registrado pelo observador. Este, por sua vez, descreve a impressão que lhe causa tal episódio no entorno. Também o detalhe de o narrador estar na cena dos acontecimentos já pode ser notado através da utilização do verbo ‘ir’ e ‘olhar’ na primeira pessoa do plural. Coincidência curiosa é que Benjamin, ao descrever Leskov como narrador, faz a seguinte comparação:

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável (BENJAMIN, 1994, p. 197).

E o cronista-narrador, no trecho supracitado de “A partida”, posicionado estrategicamente para observar o embarque dos soldados, como o teórico, faz uma comparação parecida: “Vistos do alto parecem estranhos bichos verdes, formigas humanas...” (BRAGA, 1945, p. 9).

O cronista em seus textos, porém, deixa transparecer um narrador que se distancia do clássico benjaminiano, pois tal narrador clássico ressaltado por Benjamin apresentava algumas características que destoam do narrador presente em *Com a FEB na Itália*. Ele (o narrador clássico, segundo Benjamin) se dividia em dois grupos: aquele

que era representado pela figura do marinheiro e, portanto, viajava e possuía um vasto repertório de histórias; e aquele que era representado pela figura do camponês sedentário, que ganhou honestamente a vida em suas próprias terras e domina as histórias das tradições. Tinha como fonte de suas narrativas a experiência que passava de pessoa para pessoa; não narrava os fatos puramente como em um relatório, mas também se embrenhava neles e, portanto, primava pela oralidade. Ele era um homem que sabia dar conselhos; suas narrativas apresentavam uma dimensão utilitária, seus relatos recorriam frequentemente ao maravilhoso e não exigiam explicações³¹, pois “dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 202-203). Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (2002), faz uma síntese esclarecedora que muito nos auxilia a respeito:

Dessa forma, Benjamin pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador. Para Benjamin, a narrativa não deve estar “interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. A narrativa é narrativa “porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele”. No meio fica o narrador do romance, que se quer impessoal e objetivo diante da coisa narrada, mas que, no fundo, se confessa como Flaubert o fez de maneira paradigmática: “Madame Bovary, c’est moi” (SANTIAGO, 2002, p. 45-46).

Nas crônicas de guerra, escritas na fronteira entre o moderno e o pós-moderno, os fatos também passam pelo narrador que, por sua vez, deixa suas marcas na narração. Braga, contudo, observa como jornalista, como correspondente de guerra, como cronista; logo, não se trata do narrador tradicional, como o próprio Benjamin diz:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a

³¹ Cf. BENJAMIN, 1994, p. 197-221.

coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Podemos dizer que os fatos narrados pelo repórter fazem parte, indiretamente, de sua biografia, uma vez que eles são frutos de sua própria experiência, quando esteve no terreno durante os acontecimentos. As crônicas de Braga são narrativas curtas, mas, ao se reunirem no livro *Com a FEB na Itália*, tornam-se longas, já que correspondem a um mesmo acontecimento; portanto, elas se comunicam, apresentam uma sequência cronológica do momento de escrita, embora algumas sejam narrações de histórias retrospectivas. Com base na citação de Schopenhauer³², podemos dizer: as marcas do narrador estão na obra, e elas podem ser observadas em “A partida”:

Adeus, Rio de Janeiro! Adeus, oh! clara, oh magnânima, oh soberba e leal cidade do Rio de Janeiro. Uma barca da Cantareira passa perto, e alguém me chama a atenção: “Veja, é a *Quinta!* É a Quinta-Coluna!” As fortalezas, embandeiradas, nos desejam boa viagem. Homens que passam em lanchas acenam adeus. A voz gordurosa de um padre, ampliada pelo alto-falante de bordo, convida-nos a erguer os olhos para Deus. Mas olhamos a cidade, olhamos obstinadamente a Cidade dos Homens. Que Cidade dos Homens sobre a Terra é mais humana que vós, Rio de Janeiro? Todos cantam o Hino Nacional. Alguns homens correm para bombordo; é a turma de Niterói que se despede. Mas antes de passarmos o Pão de Açúcar e de se desdobrar aos nossos olhos Copacabana, vejo uma tocante despedida. O comboio de navios enormes passa junto de um pequeno barco de pesca. Um pescador solitário fica em pé e acena com a mão. Seu barquinho balança fortemente com as ondas que os navios vão formando. Mas ele continua de pé, acenando lentamente a mão. Olho-o por um binóculo: é um velho pescador de camisa esfarrapada. Entre os monstros armados ele tem uma estranha imponência. E fica lá para trás, indiferente aos balouços fortes da canoa, de pé, acenando lentamente a mão como quem cumpre um dever, como quem transmite sua pobre mensagem. Uma grande mensagem (BRAGA, 1945, p. 11).

Como na afirmativa de Benjamin, não há uma preocupação em narrar o fato “puro em si”; a narrativa está embebida do seu narrador e ele dela. Marcas históricas são

³² “Um livro nunca pode ser mais do que a impressão dos pensamentos do autor” (SCHOPENHAUER, 2008, p. 63).

registradas no texto: “Uma barca da Cantareira”, “É a Quinta-Coluna”. O lirismo³³ do narrador evidencia-se pelo emprego de palavras e imagens poéticas que deixam vaziar suas emoções: uso da interjeição “oh!” e de muitos adjetivos como “gordurosa”, “tocante”, “magnânima” etc., principalmente quando ele se refere à cidade do Rio de Janeiro. Dando-nos respaldo a estas pontuações, estão as palavras de Carlos Ribeiro, em *Caçador de ventos e melancolias*: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga (2001). O teórico esclarece:

A forte marca da subjetividade existente na obra do cronista caracteriza-o como um escritor com forte acento lírico, mas o seu lirismo entretanto não é “expressão de uma alma que descarta o mundo, que se isola e que tem sua matéria em si mesmo”. Ao contrário: um dos aspectos que marcam profundamente a obra de Rubem Braga é o seu compromisso visceral com a realidade social do tempo em que viveu, realidade esta que está presente em suas crônicas, ainda que apenas como ponto de partida para uma reflexão que ultrapassa os fatos para alcançar, aí sim, o que existe de mais essencial neles (RIBEIRO, 2001, p. 95-96).

Mais uma vez, devido ao seu posicionamento sob ângulo favorável, o olhar atento não deixa escapar o que seria insignificante aos olhares comuns, e fixa o pescador “humilde e frágil”: “Um pescador solitário fica em pé e acena com a mão”. Este registro demonstra uma sensibilidade do narrador pelo homem mais simples, por sua “estranha imponência”. Para além do que disse Benjamin, o narrador, mesmo fazendo uma descrição das circunstâncias do episódio, está absorto nos fatos que narra. Estes, portanto, passam a fazer parte de sua experiência. E as descrições das circunstâncias mencionadas por Benjamin, utilizadas pelos narradores que se pretendem fora dos fatos, podem ser observadas na seguinte passagem de “A noite proibida”:

Às 7 e meia os oficiais têm direito a uma sessão de cinema. O salão fica mais cheio do que qualquer “poeira”; há gente sentada no chão e gente trepada nas cadeiras. Não há legendas em português, e quem não entende pergunta a quem entende o que é que houve na tela.
Pelos 9 e pouco acaba o cinema e logo depois se apagam as luzes do salão,

³³ Carlos Ribeiro, em *Caçador de ventos e melancolias*: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga (2001), alerta: “Antes de mais nada, vale ressaltar que a narrativa é por definição uma forma de representação literária épica, que pressupõe um distanciamento entre o narrador e o objeto narrado, muito embora essas fronteiras estejam bastante diluídas na modernidade, como se pode ver no poema em prosa. As referências ao lirismo nas crônicas de Rubem Braga devem ser vistas, portanto, apenas como uma dentre outras características presentes nos seus textos, não se tratando de uma obra lírica, mas de uma obra na qual o lirismo está presente de forma marcante” (RIBEIRO, 2001, p. 95).

ficando só algumas lâmpadas vermelhas muito fracas. É hora de dormir. Nas noites de calma, isso era difícil. Os banheiros enchiam-se e depois os oficiais, uns em calças de pijama, outros em calção de física, vinham para o salão, onde se pode fumar e conversar. E ali ficavam conversando na penumbra avermelhada, até o sono bater. Descobriram que nos corredores e escadas sempre há algum vento. E na noite mais quente da viagem formaram-se essas filas que o carioca não conhece, e que devem servir de consolo aos que esperam o ônibus, a carne ou o leite; as filas do ar... (BRAGA, 1945, p. 13).

Como podemos observar, há uma descrição do ambiente no interior do navio a partir de uma determinada hora. O narrador não utiliza a primeira pessoa e parece estar a uma distância propícia à observação. Mas, mesmo assim, isolado, por sabermos da contextualização de tal excerto – nele são descritas as circunstâncias nas quais o navio, transporte americano *General Mann*, transportava à Europa os 5075 homens do 2º Escalão da FEB e, junto à tripulação encontrava-se o repórter Rubem Braga –, é difícil desvincularmos tal narrativa das marcas de seu correspondente de guerra. Pode-se notar a presença de um narrador-repórter que se quer imparcial, mas não consegue tal imparcialidade, uma vez que diz coisas como “isso era difícil” e faz comparações de teor crítico em relação aos acontecimentos que registra; no entanto, sua presença no espaço da cena como testemunha já permite ao leitor pressupor seus rastros. Podemos inferir, então, como Benjamin acerca de Leskov, que “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1994, p. 205). E tais vestígios dessa experiência são evidenciados como, por exemplo, na comparação das filas no interior do navio às filas da cidade do Rio Janeiro, revelando assim o conhecimento prévio do repórter.

Consoante o fenômeno da perda da habilidade de narrar, Benjamin ainda complementa:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Tais ações da experiência ressaltadas por Benjamin realmente entraram em declínio com a aceleração do processo de urbanização, industrialização e tecnicismo.

Porém, em *Com a FEB na Itália*, ainda encontramos alguns estereótipos da forma tradicional de narrar: são alguns ténues e fugidios laivos do narrador clássico presentes nas narrativas de Braga, como “a faculdade de intercambiar experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198). Em “O pracinha Juan”, insiste a permanência da troca de experiência, uma das características de tal narrador, na acepção benjaminiana. No entanto, a questão real e significativa refere-se à tensão entre as presenças do narrador moderno e do narrador pós-moderno, lembrando que Rubem Braga escreve a obra na fronteira entre as duas épocas. Conforme Santiago, este último tipo de narrador “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Assim, nos termos deste ensaio, bem como daquele de Benjamin, não podemos considerar o narrador das crônicas de Braga como clássico:

É soldado raso, tem 22 anos, nasceu em Sorocaba, mas certamente tem mais coisa para contar que qualquer outro rapaz de Sorocaba, e já viu mais bala do que qualquer soldado raso do Brasil.

Chama-se Juan, e me conta sua história. Quando tinha 5 anos, os pais, que eram espanhóis, resolveram voltar para a Espanha. Cresceu em Madrid, onde seu pai era trabalhador. Um dia – tinha 14 anos – ouviu no rádio a declaração do general Miaja. Madrid estava em perigo, e só o povo podia defender a cidade. Juan pegou em armas, porque todos, velhos e moços, homens e mulheres, saíram à rua para lutar de qualquer jeito. Depois voltou para casa: era muito criança e o pai reclamou junto às autoridades (BRAGA, 1945, p. 18).

Trata-se, inicialmente, de uma descrição de circunstâncias introdutórias para a narrativa que ora será exposta. O narrador faz uma pequena apresentação do pracinha do qual irá narrar a história. E, de acordo com Benjamin, este é um recurso dos narradores, que “gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Devemos salientar, porém, que a experiência de Braga não é análoga àquela transmutada em narrativa pelo narrador clássico.

Quando o narrador diz “Chamava-se Juan, e me conta sua história”, parece retirar-se de cena para dar voz a Juan, deixando ao mesmo a narração da história. No entanto, toda a narrativa se dá na terceira pessoa em discurso indireto, passando assim pelo

ponto de vista do narrador e, portanto, por sua elaboração de linguagem.

Passando a utilizar a definição de narrador pós-moderno feita por Silviano Santiago, detectaremos que o gesto de ouvir a história de Juan faz do narrador um exímio repórter, atitude diferente daquela clássica forma de narrar, pois, em um determinado momento, ele interfere, ressaltando a característica típica do repórter, este “perguntador” inveterado:

Pergunto se gosta tanto assim da guerra. Diz que não é isso. Quer lutar contra os nazistas, precisa lutar contra os nazistas – e quando Juan diz que precisa lutar contra os nazistas Juan diz isso de um modo tão profundo como um homem com sede diz que “precisa” de água. Essa sede tem explicação: Juan tem lembranças que amarguram demais um homem (BRAGA, 1945, p. 19-20).

Nesta passagem, está patente a participação do narrador; ele exsurge de repente e, desta vez, deixa as marcas de seu ponto de vista, através de suas próprias deduções para tal obstinação do pracinha. Mais adiante, ele adquire características de testemunha ouvinte e passa a ser uma personagem secundária, obviamente não da história de Juan, mas do momento da entrevista:

— Depois da guerra, você vai viver no Brasil, Juan?
Diz que sim. Seu ideal é casar e levar a noiva para S. Paulo. Mas Juan tem outros ideais. Tem guardado na memória o nome daquele capitão que traiu a República e seus soldados, e o nome daquele falangista vizinho. E outros nomes.
Mas é cedo: agora Juan quer se entender com os nazistas. Para lutar outra vez contra os nazistas, Juan atravessou duas vezes o Atlântico. Foi de Madrid ao Rio, a São Paulo e a Goiás, e agora veio à Itália. Enquanto houver nazistas no mundo Juan andar­á atrás deles.
Um cabo grita:
— “Espanho!”, V. perde o rancho!
O pracinha Juan se despede de mim e mergulha por uma escada de bordo (BRAGA, 1945, p. 21).

Como pode ser notado, o narrador passa a ser personagem secundária³⁴, inclusive com fala reproduzida no discurso direto. E é com esse recurso narrativo, encerrando a

³⁴ Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo* (2007), sobre esse tipo de narrador esclarece: “Ele narra em 1ª pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 2007, p. 37).

crônica, que o narrador também reproduz a fala de outro personagem no momento da entrevista: o Cabo. Há uma narração da história ouvida do pracinha e uma narração do momento em que esta mesma narrativa é ouvida. Assim, o narrador narra a história que ouvia, distante e fora dos acontecimentos, e narra também as circunstâncias e sua participação ativa como repórter no momento em que ouvia. Este último caso “seria uma narrativa inteiramente voltada sobre si mesma, a narrativa de uma narração” (TODOROV, 2008, p. 245).

Sobre este aspecto de temporalidade, Todorov esclarece: “O tempo da enunciação torna-se um elemento literário a partir do momento em que é introduzido na história: caso em que o narrador nos fala de sua própria narrativa, do tempo que tem para escrever ou para contá-la” (TODOROV, 2008, p. 245). Ocorrência exemplar deste recurso é “Mestre pracinha e a neve”: “Voltei da frente, e agora escrevo depressa para não perder o mensageiro que vai sair. A esta hora lá está o pracinha, no seu *Fox-hole* solitário” (BRAGA, 1945, p. 90).

Estas características coadunam-se com o modo de narrar moderno³⁵. É uma forma que, com base no pensamento de Todorov, foi

difundida em literatura, sobretudo na época moderna. Neste caso, o narrador sabe tanto quanto os personagens; não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. Aqui também se pode estabelecer muitas distinções. De um lado, a narrativa pode ser conduzida na primeira pessoa (o que justifica o processo) ou na terceira pessoa, mas sempre segundo a visão que um mesmo personagem tem dos acontecimentos: o resultado, evidentemente, não é o mesmo (TODOROV, 2008, p. 247).

Em “O pracinha Juan”, foram utilizadas as três variantes do discurso. O direto e o indireto já foram expostos nos trechos citados acima; o indireto livre aparece desta forma: “Afonso estava com o fuzil na mão, mas imóvel. Morreria em um segundo, com

³⁵ Todorov, analisando e adequando a classificação dos aspectos da narrativa propostos por Jean Pouillon, apresenta três principais tipos de narrador: “NARRADOR > PERSONAGEM (A VISÃO ‘POR TRÁS’). A narrativa clássica utiliza com mais frequência esta fórmula. Neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. (...) NARRADOR = PERSONAGEM (A VISÃO ‘COM’). Esta segunda forma é também difundida em literatura, sobretudo na época moderna. Neste caso, o narrador sabe tanto quanto os personagens; não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. (...) NARRADOR < PERSONAGEM (A VISÃO ‘DE FORA’). Neste terceiro caso, o narrador sabe menos que qualquer dos personagens. Pode-nos descrever unicamente o que se vê, ouve, etc., mas não tem acesso a nenhuma consciência” (TODOROV, 2008, p. 246-248).

uma bala no coração. O cabo também voltou e viu. ‘Vamos Juan’” (BRAGA, 1945, p. 20). Esta ocorrência de utilização das três variantes do discurso permite ao narrador alternar entre o recurso da cena e do sumário³⁶. Coadunando-se com o posicionamento desta pesquisa, a exposição feita por Leite, acerca das terminologias de Norman Friedman, nos auxilia muito. Segundo a pesquisadora, “Friedman chama a atenção, logo de início, para a predominância da CENA, nas narrativas modernas, e do sumário, nas tradicionais” (LEITE, 2007, p. 26).

Dessa forma, podemos perceber que o narrador de *Com a FEB na Itália* está adaptado à maneira moderna de narrar, mas esta se encontra retesada pelo modo de narrar pós-moderno, uma vez que, para Benjamin, hoje é “como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Como diz Santiago, “à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Por esta razão, Braga, no papel de bom repórter, jornalista digno deste nome, abre espaço para que o outro fale, dê sua versão da própria vida, como pode ser percebido em “O pracinha Juan”. O cronista faz jus ao que fora apontado por Arrigucci Jr.: “... no centro da obra de Rubem Braga estará talvez o desconcerto do narrador tradicional, cujo saber, fundado numa experiência comunitária de outros tempos, perde a eficácia no mundo moderno” (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 25).

Seguindo este raciocínio, podemos nos apropriar das palavras de Santiago ao fazer as análises da ficção de Edilberto Coutinho: “Trabalhando com o narrador que olha para informar (e não com o que narra mergulhado na própria experiência)”, Rubem Braga “dá um passo a mais no processo de *rechaço* e *distanciamento* do narrador clássico, segundo a caracterização modelar que dele fez Walter Benjamin, ao tecer considerações

³⁶ Leite, sobre as distinções de Percy Lubbock, esclarece: “Na verdade, Lubbock distingue a APRESENTAÇÃO, que pode ser CÊNICA ou PANORÂMICA, e o TRATAMENTO dado, que pode ser DRAMÁTICO ou PICTÓRICO, ou uma combinação dos dois, PICTÓRICO-DRAMÁTICO. O TRATAMENTO é DRAMÁTICO quando a APRESENTAÇÃO se faz pela CENA, e é PICTÓRICO quando ele é predominantemente feito pelo SUMÁRIO. PICTÓRICO-DRAMÁTICO, combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a ‘pintura’ dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do ESTILO INDIRETO LIVRE. (...) A CENA restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o SUMÁRIO a amplifica, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado. No TRATAMENTO DRAMÁTICO e na CENA, predomina o DISCURSO DIRETO; no PICTÓRICO, o INDIRETO; no DRAMÁTICO-PICTÓRICO, o INDIRETO LIVRE” (LEITE, 2007, p. 14-15).

sobre a obra de Nicolai Leskov”. De acordo com Santiago, isto “é um movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 45). É o que fica evidente em “O teco-teco”, décima quinta crônica do livro de Braga:

Os teco-tecos, da Força Expedicionária Brasileira, estão em ação há uns cinco dias. Antes de começarem a voar os aparelhos foram solenemente batizados – com o comparecimento de oficiais e inferiores do Exército que serviram de padrinhos, bandas de música, discurso do capelão, Hino Nacional e hinos sacros, fotógrafos, etc. Alguns dos nomes recebidos pelos Piper Clubs (que é o nome americano dos teco-tecos): Grupo Escola, Brasil, Bandeirante, Santa Terezinha, Timbiras, Ceará, Diogo Júnior... Os nomes, como é de praxe, foram dados pelos padrinhos, mas houve um sargento mecânico que pediu ao padrinho (o soldado Orlando de Sousa) para dar um nome especial ao aparelho de que ele cuida:

— Por favor, batize-o com o nome de Luly. Isso é uma garantia para o piloto e o observador que vão voar no meu teco-teco. Ele se chamando Luly, eu trato dele com todo carinho...

Saiba, portanto, uma pequena carioca chamada Luly, que seu nome está pairando quase diariamente sobre os Apeninos, a uns 3 quilômetros de altura, saudado pelo fogo das metralhadoras alemãs ponto 50 e ponto 30 (BRAGA, 1945, p. 72-73).

As características acerca do narrador pós-moderno, salientadas anteriormente, estão explícitas no excerto acima. O narrador que olha para informar deixa transparecer que se separa dos detalhes narrados. Esse gesto do narrador, condizente com o papel de correspondente de guerra desempenhado por Rubem Braga, é uma “atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Ou então surgem passagens nas quais o narrador descreve a cotidiana rotina do correspondente na busca pelas notícias. E, muitas vezes, ele o faz sem aludir a si mesmo diretamente. Nas entrelinhas, fica subentendida a posição crítica em relação à empreitada como correspondente de guerra. É o que se observa em: “Luminárias”:

Um acampamento militar é um lugar bastante monótono para qualquer pessoa – e intolerável para um correspondente de guerra. Para começar, o que menos se tem no acampamento é notícia da guerra.

Mesmo que se esteja acampado a poucos quilômetros da frente, as únicas notícias que aparecem são de um setor limitado de uma frente determinada.

Podemos saber – e nem sempre com muita rapidez – que tal batalhão avançou ou recuou – mas o que é um batalhão numa guerra?

Que seja um regimento, que seja uma divisão, que seja um corpo de Exército, ou um Exército.

Serão sempre notícias de tantos milhares de homens, numa guerra de

milhões.

No caso presente é verdade que temos um jornal – o “Zé Carioca” –, mas uma pobre folha mimeografada não mata nossa fome de notícias.

O repórter, que não tem notícias do mundo, consola-se dando ao mundo notícias de um determinado setor.

Mas para um correspondente “via aérea” esse consolo é muito problemático. A notícia – essa coisa preciosa e portátil como o ouro – é mercadoria com que ele não faz negócio.

Sua mercadoria é de frete mais barato e valor muito menor.

O que ele pode é “fazer o ambiente”. Mas o ambiente muda ao sabor das alegrias e dos contratempos da guerra – e a parte que não muda é exatamente a que menos interessa, ou cujo interesse se esgota mais depressa.

Para fugir a essas tristes meditações, o repórter, sempre que pode, sai para a estrada – e a estrada é sempre amiga, mesmo com essa chuva que não perdoa um dia da semana.

Hoje vamos anoitecer numa cidade da retaguarda. Arranjamos um lugar para jantar, mas quando à mesa, ouvimos o estrondo de centenas de tiros. Todos se erguem: fecham-se as janelas rapidamente. E quando pensamos que temos de nos meter em algum triste abrigo, é o contrário que acontece. Todos os que estão ali – homens da Aviação e do Exército – saem à rua, e ficam na calçada (BRAGA, 1945, p. 44-45).

Pode-se notar, por meio do posicionamento crítico em relação ao seu próprio trabalho, que há uma justificativa para o comportamento irrequieto em busca de notícias. E o uso da primeira pessoa do plural revela a presença do narrador inserido no meio onde ocorrem os fatos, mas de uma maneira periférica aos mesmos, uma vez que a experiência narrada é a de quem apenas observa a guerra e não daquele que a experimenta como um de seus autores, ou seja, um soldado. Como salientou Santiago,

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Neste sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

No entanto, não podemos esquecer que estamos tratando de crônicas, e que este tipo de texto, como enfatiza Cândida Vilares Gancho em *Como analisar narrativas* (1995), “por se tratar de um gênero híbrido, nem sempre apresenta uma narrativa completa; uma crônica pode contar, comentar, descrever, analisar” (GANCHO, 1995, p.

8). Então, à medida que Santiago se refere diretamente à figura do jornalista – como o foi Rubem Braga, que atuou como correspondente de guerra e escreveu as crônicas nesta condição –, faz-se necessário discutir aqui o caráter híbrido da crônica para assim colocá-la na fronteira entre o jornalismo e a literatura, entre o registro dos acontecimentos e as forças da prosa de ficção. E este, como já ressaltado, foi um desafio enfrentado por Braga. Obviamente, o cronista, ao coligir seus textos em livro, busca aqueles que oferecem algo mais do que simples informação noticiosa; os outros textos, por sua vez, permanecem nas folhas de jornais, esperando ocasião propícia para outra publicação, o que não infere que sejam menos valiosos. Coadunando-se com este pensamento, são importantes as palavras de Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (2003): “De qualquer modo, aceite-se ou não a permanência da crônica, é certo que ela somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor” (COUTINHO, 2003, p. 123). E a coleção da qual tratamos neste trabalho anuncia já no seu título a narrativa de acontecimentos de guerra. Uma leitura atenta, contudo, revela que algo além dos fatos noticiosos está registrado ali, detalhe que se coaduna com a definição feita por Gancho para o gênero crônica e também com a observação de Coutinho. A hibridez do gênero permite que entre os conteúdos informativos fiquem mais evidentes os comentários do sujeito. Neste aspecto, de maneira genérica, em relação à obra de Rubem Braga, Arrigucci afirma:

Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador e comentarista de fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera. Também se tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século. Sua prosa, desataviada e livre, era claro sinal disso. Mas era um escritor diferente, pois havia escolhido um espaço diverso de criação: o espaço dominado pela informação jornalística. E, novo paradoxo, parecia discrepar naquele meio moderno da informação, como se o que trazia para expressar fosse inteiramente incompatível com o jornal (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 5-6).

E a estas palavras ainda podemos acrescentar as de Carlos Ribeiro, em *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga* (2001): “Braga parece recusar qualquer pretensão no sentido de exprimir a *realidade das coisas*.”

Ou, ao contrário, pode ele ter percebido, intuitivamente, que a realidade está mais próxima da linguagem poética do que da linguagem fria do historiador” (RIBEIRO, 2001, p. 99). A tensão presente, na prosa de ficção, entre o narrador moderno e o narrador pós-moderno ressaltado por Santiago encontra-se acentuadamente na crônica. De acordo com Jorge de Sá em *A crônica* (2005),

sendo a crônica uma soma de jornalismo e literatura (daí a imagem do narrador-repórter), dirige-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que ela é publicada (só depois é que irá ou não integrar uma coletânea, geralmente organizada pelo próprio cronista), o que significa uma espécie de censura ou, pelo menos, de limitação: a ideologia do veículo correspondente ao interesse dos seus consumidores, direcionados pelos proprietários do periódico e/ou pelos editores-chefes de redação. Ocorre ainda o limite de espaço, uma vez que a página comporta várias matérias, o que impõe a cada uma delas um número restrito de laudas, obrigando o redator a explorar da maneira mais econômica possível o pequeno espaço de que dispõe. É dessa economia que nasce sua riqueza estrutural (SÁ, 2005, p. 7-8).

Segundo Sá, no Brasil, foi João do Rio³⁷ que começou a dar um novo enfoque ao gênero. O teórico diz que este cronista ia aos locais dos acontecimentos para apurá-los melhor e dar vida aos seus textos, “em vez de permanecer na redação à espera de um informe para ser transformado em reportagem” (SÁ, 2005, p. 8). Este comportamento, consoante Sá, provocou uma mudança na crônica: acentuou seu teor literário. Posteriormente, tal característica foi enriquecida por Rubem Braga: “... em vez do simples registro formal, o *comentário* de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real” (SÁ, 2005, p. 9).

No caso de *Com a FEB na Itália*, podemos dizer que, na verdade, é a única recolha bragueana que trata de um mesmo evento. Também, de toda a obra do cronista, são as únicas crônicas, reunidas em livro, referentes a um espaço de tempo mais curto: todas se referem aos oito meses em que o repórter passou na Itália ao lado da FEB. Embora seja sobre um acontecimento específico, datado em um passado distante da nova geração, algo em tal coleção não envelheceu, pois suportou várias edições

³⁷ Pseudônimo do escritor e jornalista Paulo Barreto (1881-1921).

posteriores e é objeto de estudo desta tese. Sá afirma que Braga, ao selecionar seus textos, dá a eles uma sequência cronológica e temática. O cronista usaria um recurso que aproximaria seus textos da densidade do conto: “Rubem Braga elimina as crônicas que envelheceram porque ficaram excessivamente ligadas a um acontecimento datado e situado, hoje sem nenhuma importância, agrupando na coletânea aquelas que conservam o seu poder de provocar a nossa reflexão” (SÁ, 2005, p. 19). Assim verificamos uma particularidade de *Com a FEB na Itália* que contraria, em parte, a assertiva do teórico: tal obra refere-se somente aos episódios específicos da FEB na Segunda Guerra Mundial. No entanto, continua provocando nossa reflexão sobre aqueles acontecimentos e desafiando o leitor pela maneira como foram registrados. Contudo, a semelhança ao conto, ressaltada por Sá, pode ser observada em “Confusões”:

Aconteceu que saiu uma patrulha com dois sargentos, 9 soldados e um *partigiano*. A certa altura ela se dividiu em dois grupos. O sargento José Rodrigues de Oliveira Ribeiro, que chefiava um deles, viu uma casa onde supunha que houvesse alemães. Deixou três homens esperando atrás de um barranco e avançou cautelosamente com o soldado Érico Domingos Pôrto. Os dois homens andavam a certa distância um do outro – os dois metidos em seus capotes brancos, com capuzes brancos. O sargento ia andando com todo cuidado quando viu um soldado a alguns metros de distância. Teve a impressão de que o soldado ia lhe dizer alguma coisa, e, levando um dedo à boca, e franzindo o sobrecenho, fez um gesto para que ele não dissesse nada, ficasse em silêncio, para não despertar a atenção do inimigo que devia estar dentro da casa. O soldado fez um gesto que sim com a cabeça e acrescentou baixinho:

— Ya, ya.

No mesmo instante quase, voltando-se, esse soldado viu Érico, e apontou para ele o fuzil. Não teve tempo porém de puxar o gatilho: o sargento derrubou-o com uma rajada de metralhadora de mão.

O caso não foi difícil de explicar. Como os alemães também andam encapotados e encapuçados de branco, o engano foi mútuo. Assim como o sargento pensou que o soldado fosse brasileiro, o soldado alemão pensou que o sargento Ribeiro fosse alemão – mesmo porque ele é um homem de tipo sanguíneo, e claro. No instante, porém, em que viu o praça Érico – moreno e franzino –, o alemão viu que era inimigo e apontou o fuzil. Mas, nesse segundo, o seu “ya, ya” já havia revelado sua nacionalidade ao sargento (BRAGA, 1945, p. 99).

Esta passagem, observada fora da recolha, configura-se como um conto, já que este gênero narrativo “aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e

representativo” (SOARES, 1993, p. 54). Toda a crônica a que pertence o excerto segue na mesma estrutura e linguagem. Em momento algum o narrador menciona de quem ouviu a história, ou deixa transparecer que presenciara os fatos. O leitor que lê o trecho desconhecendo seu contexto, autor e a que conjunto pertence é levado a deduzir que se trata de um narrador supostamente onisciente, uma vez que, sumariamente na terceira pessoa, supõe e conclui o que os personagens pensaram: “Assim como o sargento pensou que o soldado fosse brasileiro, o soldado alemão pensou que o sargento Ribeiro fosse alemão”. Mas é apenas suposição do narrador, pois ele não observou os fatos; é uma narrativa de um episódio pretérito e, portanto, deduz-se tratar de mais um caso ouvido pelo narrador-repórter. Característica que se coaduna com o narrador pós-moderno, pois ele enuncia fora da ação narrada, é um espectador. Este tipo de narrador, na crônica especificamente, apresenta particularidade que pode gerar interpretação, no nosso entender, equivocada:

Enquanto o *contista* mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato “exemplar”, o *cronista* age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem (SÁ, 2005, p. 9).

Ora, se a crônica está na fronteira entre as linguagens literária e jornalística, não existem garantias de que a voz da sua enunciação seja a do seu próprio autor. A voz do próprio autor é, provavelmente, encontrada com exatidão, na notícia, na reportagem pura. Enfim, nos demais gêneros jornalísticos de linguagem puramente objetiva, e não na crônica, pois esta é o único gênero que permite a contaminação recíproca das duas linguagens. Por esta razão, podemos dizer que, ao utilizar tal gênero, um cronista cria uma máscara ficcional³⁸ para agir “de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários” (SÁ, 2005, p. 9). E os registros objetivos dos fatos parecem estar presentes no início de “Em Florença”:

³⁸ Em relação a Rubem Braga, especificamente, Cf. mais à frente (p. 84) citação de RIBEIRO, 2001, p. 64-65.

Um hotel em Florença. Chega um caminhão com o toldo coberto de neve e despeja ali um grupo de soldados friorentos. São homens que estão há 4 meses consecutivos na linha de frente e descem para um descanso de três dias. Enfileiram-se para receber o cartão das refeições. Em Florença também está frio; o inverno começou pontualmente. No dia marcado pela folhinha, embora o sol estivesse brilhando, um vento frio veio não sei de onde e, como quem cumpre um dever, jogou a temperatura a 2 abaixo de zero. Mas assim mesmo é muito melhor que lá em cima das montanhas. O Primeiro-Tenente Carlos Cairoli, da Artilharia (Rua Conde de Bonfim, 593, apartamento 203), veio com 50 homens tirados de várias baterias para esse descanso. O soldado Osvaldo Antônio de Barros (Rua Oliveira Fausto, 43) é um funcionário do DNC; logo atrás dele está o cabo Cláudio da Motta Cabral, cujo nome me lembra o Recife. Sim, é pernambucano, mas ultimamente trabalhava na Light, e seu endereço é Rua Licínio Cardoso, 221. A sala está barulhenta: uma boa vitrola repete sambas. Afundados nas poltronas, encontro dois pracinhas de infantaria: Orlando Gomes da Silva, filho de Itaperuna, e que faz questão de dar o seu endereço (Av. Cardoso Moreira, 604), afirmando que Itaperuna é uma cidade bastante grande para exigir esse detalhe, e Manuel Gomes da Silva, que mora no Grajaú. Chegaram há dois dias e depois de amanhã voltarão à frente. Peço suas impressões desse hotelzinho que o Serviço Especial instalou. São boas: aquecidos, banhos quentes de chuveiro e banheira e colchões excelentes (esses colchões que aqui chamam de materassi, muito melhores que esse tipo americano de que fazem tanta publicidade no Rio). Juraci Ferreira (Rua Itaocara, 65, estação Tomás Coelho, Linha Auxiliar), e Gabriel Teixeira (Entre Rios) fazem o seguinte comentário: — É pena a gente não ficar aqui mais tempo (BRAGA, 1945, p. 67-68).

Como pode ser observado, na parte inicial do excerto, o narrador apresenta o cenário da narrativa, predominantemente, com a utilização do discurso indireto. Os recursos da escrita jornalística são ressaltados pelas informações dos endereços e nomes completos das personagens e pelos registros e indagações do próprio narrador-repórter: “... faz questão de dar seu endereço”, “Peço suas impressões...”. Embora seja um episódio de registro factual, o narrador utiliza expressão imprecisa que não condiz com a linguagem jornalística: “... um vento frio que veio não sei de onde”. A subjetividade do narrador está patente em expressões tais como: “... é muito melhor”, “... me lembra o Recife” e “uma boa vitrola repete sambas”. Esses indícios do narrador na escrita, embora empenhado em fixar o acontecimento, demonstram certo distanciamento do genuíno gênero jornalístico tradicional, pois, nas palavras de Nilson Lage em *Linguagem Jornalística* (1986), “a comunicação jornalística é, por definição, referencial, isto é, fala de algo no mundo, exterior ao emissor, ao receptor e ao processo

de comunicação em si. Isto impõe o uso quase obrigatório da terceira pessoa. As exceções são poucas: reportagens-testemunho, algumas crônicas, textos intimistas para grupos restritos” (LAGE, 1986, p. 39). Sá também aponta que

até as reportagens – quando escritas por um jornalista de fôlego – exploram a função poética da linguagem, bem como o silêncio em que se escondem as verdadeiras significações daquilo que foi verbalizado. Na crônica, embora não haja a densidade do conto, existe a liberdade do cronista. Ele pode transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, o que também acontece como se fosse “por acaso”. No entanto o escritor sabe que esse “acaso” não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena de seu povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo (SÁ, 2005, p. 9-10).

Assim, mesmo sem a densidade dos gêneros da prosa de ficção, na crônica ficam registrados os pequenos acontecimentos do dia a dia, aquilo que poderia passar despercebido pelos olhares comuns, ser esquecido e relegado à marginalidade, já que, àqueles não aparelhados com a sensibilidade ao instante, determinadas circunstâncias são consideradas insignificantes. Neste sentido, a crônica revela sua força: faz com que não esqueçamos as pequenas coisas, aquilo que no cotidiano parece não ter importância, mas que no conjunto de sucessivos acontecimentos, pela vivência reflexiva, amadurece-nos para os eventos posteriores. Se a crônica tem vida curta por registrar os momentos instantâneos que se tornam caducos, caso não haja uma reflexão sobre os mesmos, então ela paradoxalmente tenta permanecer na discussão dos assuntos, demorar neles: tenta amadurecer para que haja proveito da experiência. Não é simplesmente perenizar o momento, mas retirar dele a prática adquirida com o exercício constante da vida. Dentro deste contexto,

com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo *que também faz parte da condição humana* e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também (SÁ, 2005, p. 11).

E esta função poética à qual se refere Sá, uma função centrada na forma que privilegia a conotação e o subjetivismo, está muito evidente em “Pedras”:

Isso não é mais a Toscana: é a Emília. Tenho passado uma boa parte destes últimos tempos a rodar em carro serra abaixo e serra acima por esses Apeninos tosco-emilianos e sua beleza não me cansa. É uma belíssima terra. O outono pintou esses montes de ouro e ferrugem, como lombadas de onça. As árvores estão todas nuas – com exceção das oliveiras, dos ciprestes e um ou outro pinhal. Há, nas montanhas, aldeias completamente deliciosas, onde os pastores continuam a tanger as suas ovelhas. Milhares de fontes de águas claras descem para o vale, onde os rios e córregos estão sempre límpidos por mais que chova, correndo em leitos de pedras. As casas são também construídas de pedras, sobrados com pequenas janelas e muitas vezes também cobertas de pedra. Feitas assim com esse material que a natureza fornece à vontade, as casas dos campônios se harmonizam perfeitamente com os montes – da mesma cor da rocha. E as pontes – as raras pontes que não foram arrebetadas pelos alemães e substituídas pela engenharia aliada – são também de pedra. É por isso que essas aldeias, encravadas nos vales ou perdidas nas montanhas, não parecem coisas feitas pelo homem, mas acidentes harmoniosos da natureza, que o homem aproveita. Agora a neve estria de branco as encostas e cobre os cumes com um capuz brilhante.

Os vales e as encostas que dão para o sul estavam, até há pouco, com as vinhas carregadas de uvas, que são as bem-aventuradas uvas do Chianti. Os lavradores me disseram que este ano o vinho está fraco (10, 11, 12 graus) porque choveu demais.

Zona de estações de águas (Montecatini é aqui perto), isto deve ser um paraíso na primavera e uma doçura no verão. Mas encerremos esta pequena literatura de composição de escola e guia de turismo, para pensar nas consequências da paisagem (BRAGA, 1945, p. 106).

É inegável a utilização da linguagem literária nesta crônica. Como já ressaltado, o que era para ser tão somente notícia da guerra pelo seu repórter-correspondente torna-se também registro das impressões subjetivas do seu narrador. Nesta passagem, aliás, elas parecem mais importantes do que o acontecimento beligerante. O encantamento diante da paisagem é patente: “... sua beleza não me cansa. É uma belíssima terra”. O narrador está consciente de dar uma pausa nos assuntos crus e perturbadores da guerra, como observamos no final do fragmento. A introdução de uma contemplação da natureza entre os fatos noticiosos é uma maneira de torná-los menos chocantes ao seu interlocutor e ao próprio narrador, uma vez que este se encontra próximo ao cenário triste dos acontecimentos.

O uso de comparação e de metáfora revela um narrador encantado que busca

referencial para transmitir suas sensações: “O outono pintou esses montes de ouro e ferrugem, como lombadas de onça”, “Agora a neve estria de branco as encostas e cobre os cumes com um capuz brilhante”. O narrador transfere para a escrita seu sentimento diante daquilo que vê e o deslumbra; está afetado pela bela paisagem, e, obviamente, vem à tona a primeira pessoa. E este detalhe coaduna-se com o pensamento de Massaud Moisés. Para este teórico, dentre as características da crônica, a subjetividade é a mais relevante de todas:

Na crônica, o foco narrativo situa-se na primeira pessoa do singular; mesmo quando o “não-eu” avulta por encerrar um acontecimento de monta, o “eu” está presente de forma direta ou na transmissão do acontecimento segundo sua visão pessoal. A impessoalidade é não só desconhecida como rejeitada pelos cronistas: é a sua visão das coisas que lhes importa e ao leitor; a veracidade positiva dos acontecimentos cede lugar à veracidade emotiva com que os cronistas divisam o mundo (MOISÉS, 2003, p. 116).

Diante das pontuações feitas até aqui, podemos inferir que, no caso específico das crônicas de guerra de Rubem Braga, elas revelam a versatilidade do gênero: enquanto notícias enviadas pelo correspondente de guerra e publicadas em um jornal, evidenciam o cotidiano da campanha da FEB e a busca de seu jornalista pela matéria que fosse noticiosa; enquanto recortes do cotidiano da guerra, coligidos em livro, revelam as impressões do narrador-repórter afetado pelo cenário – seja bélico ou da paisagem – e desafiado a encontrar uma linguagem própria às suas reportagens mudadas em crônica. Em relação ao “entre-lugar” deste gênero, Afrânio Coutinho apresenta algumas questões:

Pode-se sustentar que a crônica não pertence à literatura, e sim, ao jornalismo? Não será antes um gênero anfíbio que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro? Há quem sustente o ponto de vista de que a crônica deve permanecer na folha, para que foi escrita. E, por esse raciocínio, acredita-se que só o livro é que pode assegurar permanência de um determinado gênero. É certo que o livro alarga consideravelmente o campo de divulgação, mas é enganoso supor que o livro é que dá qualificação definitiva a qualquer escrito. E a crônica que não haja pago excessivo tributo à frivolidade ou não seja uma simples reportagem, estará sempre a salvo, como obra de pensamento ou arte, embora não saia nunca das folhas de um periódico (COUTINHO, 2003, p. 135).

E de maneira geral, no caso de Braga, independente de publicação em jornal ou livro, Sá afirma: “Ele é o espião que nos passa o segredo da existência numa mensagem codificada, que é, sem dúvida, *literatura*” (SÁ, 2005, p. 20). Outro fator que nos remete à reflexão sobre a postura narrativa bragueana, em *Com a FEB na Itália*, é a questão do público e do privado. Quando ocorreu a perda da habilidade de narrar detectada por Benjamin, obviamente o narrador clássico estava em declínio. Contudo, deve ser considerado que, durante o domínio deste narrador, este deixava transparecer a sensação de que as histórias passadas de geração em geração não eram autorais, pertenciam a todos e, por isso, eram públicas. Assim, deve-se admitir, então, que as situações nas sociedades orais circulavam com mais transparência, isto é, eram mais claras e, por este motivo, o acesso a elas pelos membros da comunidade era mais fácil. Mas também há de se considerar que as marcas de tal narrador eram deixadas por ele ao manipular a linguagem. Marcas que desaparecem com a perda de experiência também ressaltada por Benjamin. Em *Experiência e pobreza* (1994), o teórico nos chama atenção para o retorno dos homens da Primeira Guerra: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 114-115). Fato não muito estranho, haja vista ser a guerra uma experiência dolorosa, e a narração dos episódios de horror experimentados na própria pele não ser tarefa fácil para os sobreviventes. A essa miséria humana, segundo Benjamin, somam-se outras: a experiência econômica da inflação, da fome e moral pelos governantes. E “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Aqui encontramos a grande importância da recolha de Rubem Braga, já que, na contramão do indizível, ela narra tais acontecimentos, não os deixa cair no esquecimento. O prosador tenta eternizar os fatos, justamente através de crônicas, textos com prazo de vida curta no jornal.

Nesse sentido, o papel de historiador desempenhado pelo cronista é patente, e nos apropriamos das palavras de Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, escrever, esquecer* (2006): “O narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na

transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). É este um dos méritos do livro de Rubem Braga: o que não veio a público, aquilo que não foi percebido pelo foco oficial e ficaria restrito somente aos que vivenciaram os acontecimentos, foi registrado na obra do cronista, como podemos perceber em “De Nápoles a Livorno”:

A princípio todo mundo ficou satisfeito com a beleza da costa italiana, mas quando veio a noite e o *Black-out* e dentro do barquinho havia um cheiro de cloro, de ferrugem e de enjojo, muita gente sucumbiu. Quase todo mundo – e o correspondente do *Diário Carioca* acabou achando que devia ser solidário com a tropa (BRAGA, 1945, p. 31).

Como podemos notar nesta passagem, só um observador não comprometido com a versão oficial e noticiosa poderia registrar tais detalhes. Mas nem por isso eles são menos importantes do que os acontecimentos que constam dos livros de história da FEB. A narrativa se apresenta de forma distanciada, o **eu** não é mencionado, porém nela fica evidente uma característica bragueana: o repórter refere a si mesmo na terceira pessoa.

Assim, constatamos que a escrita da crônica bragueana é uma tentativa de manutenção das histórias contadas pelos pracinhas, a ponto de o narrador de *Com a FEB na Itália* confiar no que o outro diz e registrá-lo, privilegiando a palavra da testemunha. Quer conservar sua memória, por isso luta contra o esquecimento e a morte. Registra para as gerações posteriores, cria o documento: o arquivo de histórias que seriam olvidadas, ou sequer ouvidas:

À medida que vamos chegando para perto da guerra o frio aumenta, e as japosas de lã começam a surgir das malas. Todo mundo agora está escrevendo cartas para a família, e o capitão que faz a censura me diz que todos falam bem da comida e do tratamento. Um deles – me conta o censor, sem violar o seu segredo profissional – fez um enorme lero-lero sentimental de começo a fim, disse que está morrendo de saudades, viver sem ti é uma desgraça, eu não sei como aguento esta separação, é uma agonia medonha, choro pensando em ti, e no fim de tudo isso meteu esse P. S. – “manda me contar o resultado do jogo do Bangu”.

Um outro, escrevendo à mulher, fala também de saudades, faz uma frase sobre a pátria e no meio diz esta coisa tocante: “Mulher não deixe de mandar capinar o quintal, ele estava muito feio a última vez que eu tive aí.” Por favor, minha senhora, mande capinar o quintal; ele ficará feliz. E a

senhora não deixe de mandar dizer que o Bangu venceu (BRAGA, 1945, p. 32).

Percebe-se, no texto acima, um narrador em cena dos fatos; ele se torna uma personagem na busca de informações, e é em primeira pessoa que narra o que vê e ouve de terceiros, pois está junto às provas. Sempre em busca de autenticidade, como o narrador pós-moderno teorizado por Santiago, dá verossimilhança aos episódios. Quanto à voz narrativa, a utilização dos verbos no presente, de forma alternada com o passado dos dados que colheu, dá ao leitor a sensação de contemporaneidade, de simultaneidade. Isto faz com que o leitor participe da cena como testemunha. Este detalhe se torna claro quando uma hipotética leitora é invocada: “Por favor, minha senhora, mande capinar o quintal; ele ficará feliz”. E o narrador, em um movimento de onisciência, demonstra saber mais do que o seu personagem: “E a senhora não deixe de mandar dizer que o Bangu venceu”. Assim, o Braga faz jus à assertiva de Benjamin em *Sobre o conceito de história* (1994): “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Então, em um gesto humilde e sem pretensões triunfantes, o intuito das crônicas bragueanas é o registro daquilo que seria ignorado pela narrativa oficial. Trata-se de um narrador que “não tem por alvo recolher os grandes feitos” e, portanto, “deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Com a velocidade tecnológica, os indivíduos passaram a ter acesso instantâneo às informações. A figura do detentor do saber perde influência. Mas qual a importância em saber a notícia no momento dos fatos? Esta importância implica, então, em aumento veloz da comunicação. Paul Virilio, em *Guerra pura: a militarização do cotidiano* (1984), referindo-se ao cinema, ressalta que “passamos da estética do aparecimento, das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis” (VIRILIO, 1984, p. 83). Neste sentido, podemos dizer que a crônica, por ser o escrito do dia e um texto que tem a realidade imediata como fonte e como destino o jornal, é um gênero que, enquanto produto da modernidade, apresenta relação com esta velocidade: nasce e morre ao mesmo tempo. Entretanto, manipulada por quem tem habilidade com a

linguagem e é sensível ao instante, ela se torna, paradoxalmente, representante da insistente tentativa de permanência histórica: este parece ser o caso da escrita bragueana em *Com a FEB na Itália*.

Acrescente-se que a velocidade elimina a importância do velho sábio contador de histórias (camponês), ou daquele que viajou e trouxe as notícias e os casos de longe (marujo)³⁹, uma vez que o regime dromológico das máquinas de transporte e comunicação anula as distâncias. E assim, de forma análoga, a crônica, na fronteira entre a subjetividade e a objetividade, se configura no instante: “... o importante não será mais durar, será ‘gozar’ – a qualidade da vida dependerá da intensidade do instante, e não da estabilidade da duração” (VIRILIO, 1984, p. 95). Também a tecnologia e a velocidade hodiernas fazem com que cada indivíduo se torne um viajante e tenha acesso ao conhecimento (*epistême*) que passa ter lugar na ciência e não mais na sabedoria (*sophía*) do sábio. Neste sentido, a crônica, nos moldes contemporâneos, é o gênero textual do contador de histórias da atualidade e a opinião sobre o panorama dos acontecimentos cotidianos.

Ademais, quando Benjamin demonstra preocupação com o desaparecimento da arte de narrar, devemos atentar para o seguinte: com a figura do sábio comunitário em extinção, houve um afastamento da presença da morte na vida das pessoas, e não é contradição a predileção de Braga pela escrita da crônica. É que esta modalidade dá ao leitor, ouvinte, a impressão de presença do falante, do locutor, aquele da enunciação. E a manipulação da escrita da crônica por escritores como Rubem Braga é um gesto de tentativa de permanência e, portanto, luta contra a morte. E aqui, faz-se mister a definição de crônica pelo próprio autor, em 1989, na sua coluna da *Revista Nacional*:

Respondo que a crônica não é literatura, e sim subproduto da literatura, e que a crônica está fora do propósito do jornal. A crônica é subliteratura que o cronista usa para desabafar perante os leitores. O cronista é um desajustado emocional que desabafa com os leitores, sem dar a eles oportunidade para que rebatem qualquer afirmativa publicada. A única informação que o cronista transmite é a de que o respectivo autor sofre de neurose profunda e precisa desoprimir-se. Tal informação, de cunho puramente pessoal, não interessa ao público, e portanto deve ser suprimida⁴⁰ (BRAGA *apud* CASTELLO, 1996, p. 71).

³⁹ Cf. BENJAMIN, 1994, p. 198-199.

⁴⁰ Definição apresentada por Rubem Braga, em 1989, na coluna da *Revista Nacional*.

Esta definição ressalta a modéstia, característica do estilo de Rubem Braga. Ele não se rotulava e nem se considerava escritor. Mas isso é algo de que o leitor deve desconfiar, pois, como já foi dito aqui anteriormente, “ao utilizar a crônica como uma ‘máquina de confessar’, Braga cria um *alter ego* que lhe serve de máscara ficcional, caracterizado por uma visão entristecida do mundo e que não dá espaço a qualquer atitude de exaltação do seu próprio talento” (RIBEIRO, 2001, p. 64-65). E em relação ao estilo de cronista em geral, podemos lançar mão das palavras de Moisés: “... é nesse nível que as obras literárias sofrem inexorável desgaste do tempo; logo deperecem as obras que fizeram do estilo seu principal objetivo, e resistem aos anos aquelas cujo estilo se adequacionou à visão do mundo expressa pelo autor” (MOISÉS, 2003, p.118). E, então, perguntamos: mas, afinal, o que é o autor?

3. O AUTOR: MORTO OU AINDA VIVO NAS CRÔNICAS DE GUERRA

Em *O contexto da obra literária*, de Dominique Maingueneau (1995), encontramos a seguinte afirmativa:

A tendência da estética romântica foi privilegiar a singularidade do escritor e minimizar o caráter institucional do exercício da literatura. Ora, não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Os trabalhos de certos sociólogos da literatura, em particular os de P. Bourdieu, tiveram o grande mérito de mostrar que o “contexto” da obra literária não é somente a sociedade considerada em sua globalidade, mas, em primeiro lugar, o **campo literário**, que obedece a regras específicas (MAINGUENEAU, 1995, p. 27).

A respeito do *campo literário*, Pierre Bourdieu, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), diz o seguinte:

Na realidade, compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não é oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir (...). É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são. Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os ‘interesses’ mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal; e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana (BOURDIEU, 1996, p. 15-16).

Para Fernanda Maria Abreu Coutinho, em *Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário* (2003), *campo literário* é um

conceito operativo que Bourdieu toma como base para explicitar a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público (...) Pierre Bourdieu cria sua sociologia da instituição literária a partir de uma negação de base: *não existe uma definição universal de escritor*. Apreende, assim, a escrita como um lugar na negociação, o que pode causar espanto a alguns mais inclinados a perpetuar o romântico estereótipo do criador inciado, presa unicamente dos caprichos da inspiração. O conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Estreitamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário. Trata-se, em suma, de esquecer o papel que cada um destes elementos: escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, etc. exerce de *per si* e reenquadra-los através de uma lógica interativa (COUTINHO, 2003, p. 54).

Tendo estas palavras como ponto de partida, podemos inferir que comete uma incoerência aquele que não se considera escritor, porém publica livros e utiliza a crônica, gênero híbrido, como forma exclusiva de escrita. Neste caso, sabendo que Rubem Braga não se considerava um escritor, não podemos nos esquecer, com base em Maingueneau, que “os ‘meios’ literários são de fato fronteiras” (MAINGUENEAU, 1995, p. 28). Então, em relação à literatura, segundo este teórico, temos que nos proteger de dois perigos simétricos: “... considerá-la como qualquer outro domínio da atividade social e colocá-la totalmente de lado, fortalecer a imagem enganadora que muitas vezes os escritores gostam de fornecer deles mesmos” (MAINGUENEAU, 1995, p. 28). Assim, o repórter-cronista capixaba, além de sua profissão remunerada em jornal⁴¹, reúne seus textos em formato de livro e os publica⁴². E não foi diferente com as

⁴¹ Neste sentido, Sérgio Arruda de Moura, em *A crônica: entre o campo literário e o campo jornalístico* (2008), afirma: “O cronista, na experiência brasileira, é também um ser híbrido, imbuído da inserção no campo literário pela via do campo jornalístico. O escritor brasileiro, historicamente, confirma sua inserção no campo da produção cultural e artística pela via de sua inserção no jornalismo, como forma de garantir sua subsistência material e divulgação do seu trabalho” (MOURA, 2008, p. 3).

⁴² Em “Sobre livros”, crônica de 1939, Braga deixa clara sua preferência por textos que tenham alguma utilidade social e política: “Este pobre senhor Rubem Braga pretendia, nada mais, nada menos, que ser autor de *D. Quixote*. Escrevendo quando uma classe não tinha acabado de morrer e outra mal começava a nascer, Cervantes fez qualquer coisa ao mesmo tempo profunda e simples, cheia de sabedoria e gargalhadas. Haverá outros livros maiores, e pode mesmo acontecer que eu ache isso. Mas em matéria de gostar, é aquele que eu gostaria de escrever. É grande, é generoso, é belo e humano, é terrível como um bombardeio, suave feito uma pomba rola. E além de tudo foi um livro imensamente útil; e eu penso que, desde que há homens que se deixam levar pela mórbida mania e pelo doentio luxo de escrever, eles honestamente devem procurar fazer alguma coisa que preste algum serviço aos outros mesmo se danando a si mesmo, como aconteceu com Cervantes” (BRAGA, 1994, p. 33). Também em outra crônica de 1939, “‘O’ e ‘um’”, o autor posiciona-se em relação à possibilidade de

crônicas de *Com a FEB na Itália*, provenientes das reportagens realizadas pelo correspondente junto à FEB, durante a Segunda Guerra Mundial.

Esta terceira publicação do cronista, em formato de livro, é a obra que confirma o talento de Braga e acentua as características apresentadas nas duas publicações anteriores. Ela também é uma recolha que marca significativamente o intervalo de fases da carreira do autor, pois, a partir do sucesso de tal publicação, o cronista passa a ser mais reconhecido como escritor e, inclusive, posteriormente se tornaria proprietário de editora. Esse fato justifica a citação das palavras de Maingueneau, uma vez que o próprio Braga, no seu famoso texto introdutório de *O conde e o passarinho* (1936), livro inaugural da carreira do escritor no campo literário, afirma:

Já escrevi bem umas 2.000 crônicas. É natural, eu vivo disso. Estas aqui não são as melhores; podem dizer que escolhi mal, tanto do ponto de vista literário como do ponto de vista revolucionário. Mas estas representam as outras. Quero dizer que elas também representam a mim. Falam de minhas forças e de minhas fraquezas. Aqui encontrareis os queixumes e os palpites de um jovem jornalista pequeno-burguês, de um país semi-colonial. Também encontrareis um ou outro sorriso. Mas não muito alegre. Sempre tive maus dentes e não conheço, por isso, o riso rasgado, fácil e feliz.

Sou jornalista, o que quer dizer: nem um literato nem um homem de ação. Escolhi eu mesmo minha profissão; não me queixo. Mas ao leitor de livros quero avisar que não escrevi este livro para ele. Tudo que está aqui foi escrito na mesa da redação, entre um telegrama a traduzir e uma reportagem a fazer. Raramente na minha vida escrevi alguma coisa que não fosse para ser publicada no dia seguinte.

A maioria das crônicas apareceu nos “Diários Associados”, empresa para a qual trabalhei no Rio, em Minas, em São Paulo e no Recife. Eu as dedico aos meus antigos companheiros dos “Associados”, bons companheiros do batente. As outras eu ofereço aos colegas da “Folha do Povo”: um jornalzinho pobre e livre, malcriado e atrapalhado, heróico e sujo, que nós fizemos no Recife e que a polícia fechou.

Palavra de honra que me sinto desajeitado, metido assim em um livro. Os homens sérios que escrevem livros têm, quase sempre, um certo desprezo pela gente de jornal. Na verdade, nós somos uma raça leviana e geralmente sem cultura. Apenas me alegro em pensar que nós estamos mais perto do povo, nós topamos a vida cara a cara em nosso trabalho de todo dia. Aos

se sobreviver de literatura: “Que se deve concluir? Apenas isto: que o escritor de um certo tipo de literatura pode viver do que escreve; e que o número desses escritores do Brasil é extremamente reduzido. Basta ver as outras respostas à ‘enquete’, aqui no Rio Grande, para ver que a resposta de Érico Veríssimo, com aquele ‘o’ generalizador está errada. E basta conhecer a vida da esmagadora maioria dos escritores daqui, de S. Paulo, do Rio, de Recife, de Belo Horizonte, de qualquer lugar, para concluir que, em geral, eles, se fossem viver de seus trabalhos literários, morreriam de fome com as respectivas famílias” (BRAGA, 1994, p. 105).

escritores de livros posso dizer que, se entro no meio deles, não é por vaidade, nem em busca de nenhum prêmio literário. Minha intenção principal, publicando isto, é apenas ganhar dinheiro, porque no momento o jornal em que eu trabalhava fechou, o que veio agravar minha quebradeira normal (BRAGA, 1936, p. 7-8).

É bom ressaltar que, nas edições posteriores deste livro, o autor retirou tal texto introdutório, e isto parece ser muito significativo. Ainda vale enfatizar que, nos dois primeiros livros do cronista, *O conde e o passarinho* (1936) e *Morro do Isolamento*⁴³ (1944), bem como nos textos publicados em 1939 no *Folha da Tarde* de Porto Alegre⁴⁴, o teor de engajamento social está muito evidente, como ressalta Carlos Ribeiro:

Não por acaso, durante toda a sua longa vida, Braga optou pela definição de jornalista, em vez de escritor, para o ofício que exercia, segundo suas próprias palavras, sem muito entusiasmo. Referia-se a si próprio como um ‘cozinheiro do trivial’, uma forma bem característica dele de mascarar a sua importância como cronista. (...) Não se deve é claro, acreditar demasiadamente nas declarações do cronista. Ele tinha perfeita consciência da sua importância como jornalista e escritor. (...) E, com certeza, fazia bem mais do que escrever o que lhe mandavam escrever. Apesar das prisões, das ameaças e da censura, ganhara, desde cedo, uma notoriedade que lhe permitia escolher, com ampla margem de liberdade, os assuntos que lhe vinham à pena. A identificação com o ofício de jornalista, cuja *desimportância* não cansava de ressaltar, repousava justamente nessa possibilidade de interferir diretamente nas coisas da vida e do mundo. De acordo com sua própria opinião, o que mais destacava no seu ofício de cronista, era a ‘vibração em jornais de luta – a áspera luta pela opinião do povo’ (RIBEIRO, 2009, p. 89-90).

⁴³ Nos anos que antecederam a ida do repórter à Itália como correspondente de guerra, Braga sempre anunciava um novo livro e se afastava do jornalismo. Influenciado por Adhemar de Barros e José Olympio, Rubem vai trabalhar no Serviço Especial de Saúde, emprego que o leva a conhecer todo o Norte do país. E *Morro do Isolamento*, seu segundo livro, só é lançado no início de 1944, depois de vários adiamentos. No final de 1943, Braga deixa São Paulo e volta ao Rio sem avisar a ninguém, passando a fazer reportagens para o *Diário Carioca* (CARVALHO, 2007, p. 306-307). Quando decidido que iria à Itália junto à FEB, antes de partir, o repórter Rubem Braga visitou o filho em Cachoeiro de Itapemirim, onde vivia com a avó e a tia, e conseguiu arranjar, com Rivadávia de Souza, amigo dos tempos de Porto Alegre, uma forma de receber mais um dinheiro. Rivadávia era diretor da imprensa do Banco do Brasil e repassava a Rubem a comissão pela publicação de anúncios do banco. Aquelas pequenas quantias eram importantes para o cronista. Apresentava medo de não retornar vivo da guerra. Publicara, afinal, *Morro do Isolamento*, seu segundo livro, no qual faz uma longa dedicatória a Hitler, ‘o grande cão escandaloso’ (CARVALHO, 2007, p. 17).

⁴⁴ Ver a respeito a coleção de crônicas *Uma fada no front*: Rubem Braga em 39 (1994), organizada por Carlos Reverbel (1912-1997).

E na recolha das crônicas de guerra essa característica permanece, mas já aponta para a recusa de uma linguagem de pura objetividade jornalística, tal nos diz o mesmo estudioso da obra bragueana:

Ao assumir de forma plena e irrestrita o lirismo em seus textos, Rubem Braga recusou o mito da objetividade jornalística e pôde, assim, expressar-se de forma objetiva, num sentido mais amplo, pois que não parcial e excludente. A sua trajetória mostra, aliás, um distanciamento progressivo da função de repórter e cronista engajado nas causas sociais e políticas do seu tempo, para a de um escritor cada dia mais voltado para questões de menor interesse jornalístico e maior densidade humana. Atitude, talvez, decorrente de um ceticismo com relação à função social do jornalista e do escritor (RIBEIRO, 2001, p. 106).

As crônicas de guerra já demonstram o engajamento em várias questões que foram discutidas pelo cronista durante as décadas em que esteve em atividade. E quando dizemos engajamento, admitimos a presença acentuada das opiniões do autor em seu texto, como exemplifica a décima terceira crônica de *Com a FEB na Itália*, intitulada “A procissão de guerra”:

É impossível passar. As estradas da Itália são boas, mas estreitas.

É preciso ter paciência.

A esta hora, em milhares de outras estradas do mundo, os caminhões estão assim, em comboios, rodando para a guerra ou para a retaguarda. Temos, de repente, a consciência de tomar parte em uma estranha e lenta procissão – os homens e máquinas rodando para a guerra.

Não são caminhões apenas: são navios, canoas, carros de boi, nuvens de aviões, bestas em desfiladeiros, trens elétricos zunindo, trens a vapor fumegando, tanques, trenós, cavalos, homens a pé no Alasca, na Birmânia, em Três Corações do Rio Verde, neste chão, nos lagos e matos e montes e mares de todo o mundo que produz e vive para a guerra ou em função da guerra.

A mesma guerra que nos prendia na fila de ônibus da Esplanada do Castelo nos acorrenta a esses comboios de motores roucos, a essa procissão de toldos trêmulos e pneus sujos e gordos.

É a procissão da guerra (BRAGA, 1945, p. 46).

As impressões causadas em Braga pelo comboio de caminhões são descritas apresentando uma preocupação para além daquele cortejo. Os envolvidos na guerra eram muito mais do que os que participavam daquela comitiva que avançava à sua frente. E para que tal movimento ocorresse, era preciso que muitos outros semelhantes

àquele ocorressem pelo mundo afora. Aliás, tal guerra já começara muito antes, pois se tratava da “mesma guerra que nos prendia na fila de ônibus da Esplanada do Castelo”. Estas reflexões de Braga acerca da “máquina constante de guerra” condizem e prenunciam as palavras de Paul Virilio em *Guerra pura: a militarização do cotidiano* (1984): “... a guerra não consiste mais em sua execução mas em sua preparação. A perpetuação da guerra é o que chamo Guerra Pura, guerra que não é desempenhada por repetição mas por preparação infinita” (VIRILIO, 1984, p. 90). E, na maioria das vezes, como salientou o cronista, chocado pelos escombros que presenciava, não são os responsáveis pelas atrocidades – aqueles que provocam a guerra – que sofrem na carne as consequências desastrosas das desídiás: “Essa pobre Itália está pagando bem caro os crimes de seu palhaço sangrento – e os cartazes meio rasgados nas paredes negras ainda ameaçam com a morte todos os que não pensam como o chefe” (BRAGA, 1945, p. 47).

A atitude do cronista de dar as notícias e se posicionar perante elas ao mesmo tempo deixa margem para uma dupla interpretação de seus textos no sentido de ir de encontro e ir ao encontro das palavras de Roland Barthes em “A morte do autor”:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 1984, p. 49).

Como as crônicas de Braga, por si só, apresentam caráter de hibridez, podendo ser textos que, embora de posse da linguagem literária, noticiam os fatos da guerra, é imperioso, aqui, que se compreenda com clareza o que Barthes está pretendendo dizer com o termo “intransitivo”. É difícil sustentar que o simples fato de ser um gênero textual híbrido garanta à crônica bragueana o caráter de intransitividade. O sentido de “intransitivo” para Barthes está na acepção daquilo que não se pode transmitir ou passar a outrem; intransmissível. Assim, a referida intransitividade designa a ausência de trânsito entre texto e real, o que não permite que, conforme os argumentos apresentados até aqui, afirmemos que as crônicas de Braga sejam simplesmente “intransitivas”, uma vez que elas revelam o teor de engajamento do autor e, portanto, são textos que pretendem agir, sim, sobre o real.

Enquanto literatura, comungando do pensamento de Barthes, podemos dizer que as crônicas de guerra se coadunam com o princípio de “morte do autor” apresentado pelo teórico, pois se deve considerar que em *Com a FEB na Itália* opera uma tensão entre o narrador moderno, cuja função é a de não falar de maneira exemplar, e o pós-moderno, que, segundo Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (2002), “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Porém, na recolha de crônicas de guerra, são consideráveis as tomadas de posição de Rubem Braga diante dos acontecimentos; nela opera um narrador afetado diante daquilo que vê, fazendo com que os textos reafirmem veementemente a presença do seu autor: “Agora isso já não interessa aos nossos olhos: essa desgraça é monótona. Entretanto, nessa cidade devastada pela maldição da guerra, onde nem os ratos se arriscam mais, há alguma coisa que ainda chama a atenção e comove” (BRAGA, 1945, p. 47). Desta maneira, o papel de Rubem Braga oscila entre a profissão de jornalista e literato.

De acordo com Barthes, “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (BARTHES, 1984, p. 49). E Rubem Braga, coadunando-se com a característica moderna, em *Com a FEB na Itália* revela sua presença, mas, ao mesmo tempo, também fica patente a característica de “morte do autor”, uma vez que, até mesmo por se tratar de um repórter, o tom do narrador pós-moderno se esquivando da ação narrada está também muito evidente. Por este motivo encontra-se em tal recolha uma narrativa tensionada entre o moderno e o pós-moderno.

A intenção inicial do autor – fazer “uma espécie de crônica da FEB, à boa moda portuguesa antiga” (BRAGA, 1945, p. 7) – não foi realizada na prática e, como na modernidade “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu” (BARTHES, 1984, p. 50), o próprio Braga apresenta motivos de tal impossibilidade: “O sonho durou pouco. Para começar, não me foi permitido seguir para a Itália no primeiro escalão. Quando afinal cheguei (e cheguei lá porque sou um homem teimoso) havia, contra os correspondentes, um ambiente de desconfiança e mesmo de má-vontade que prejudicava muito o nosso trabalho” (BRAGA, 1945, p. 8). Mas não se pode perder de

vista que, imiscuída no engajamento das crônicas de guerra, encontra-se a literatura, detalhe imprescindível para que se realize o prazer do texto, o que prova que as crônicas que compõem *Com a FEB na Itália* não são apenas textos noticiosos e engajados, pois, se assim fosse, tal recolha não permitiria a leitura pelo viés literário e não alcançaria perenidade. Seria admitir, como diz Antoine Compagnon em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), a respeito da busca cega das explicações textuais apenas no autor: “Como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confiança” (COMPAGNON, 1999, p. 50). E pelo fato de o cronista não ter realizado sua intenção inicial, motivo confesso, pode-se depreender que a coleção de crônicas torna-se, não a história da campanha da FEB, mas narrativas fragmentadas das atividades da Força Expedicionária Brasileira na Itália, algo que pode ser observado em “Minas”, décima quarta crônica de *Com a FEB na Itália*:

Mas esses fundos de retratos da Renascença, esses canais que se espreguiçam entre ciprestes e pinheiros, essa planície, essas colinas – e os montes já coroados de neve –, isso é a paisagem proibida. Ao longo de quilômetros e quilômetros, através de bosques inteiros, a estrada está cercada de uma invisível muralha. Em inglês, em alemão, em italiano, em português – *mines, minen, mini, minas* – as placas, ponteadas de exclamações alarmistas e, às vezes, com uma caveira pintada a negro, erguem, às duas margens da estrada, essas muralhas de medo e de morte. É difícil acreditar. Repugna crer que a morte mais brutal nos espreita sob a relva tão macia, nos campos dourados pelo sol do outono. No dia seguinte à chegada, os praças do Segundo Escalão da FEB inventaram um campo de futebol e começaram a jogar. Uma bola caiu longe, no terreno minado – e um pracinha foi buscá-la. Não houve nada – os oficiais tiveram que dar ordens severas para evitar que se “desmoralizasse” o campo minado (BRAGA, 1945, p. 48).

Nota-se que o repórter, diante da bela paisagem, sente-se impelido a não acreditar nos perigos que estão mascarados sob uma imagem que se revela sedutora, ao registrar, nas palavras de Ribeiro, “o contraste da natureza amena dos campos italianos com a brutalidade dos combates” (RIBEIRO, 2009, p. 91). O homem interiorano que foi para a cidade e se transformou em jornalista presencia o fenômeno da urbanização acelerada das cidades brasileiras e identifica-se com o quadro campestre italiano que vislumbra no episódio narrado. A memória das paisagens amenas da infância e da adolescência resiste em acreditar que aquela “é a paisagem proibida”: “Mas essas explicações horríveis se

dissipam quando vemos o doce bosque de árvores esguias, atapetado de relva. O instinto mais sadio do homem se nega a acreditar nas minas” (BRAGA, 1945, p. 48). Afetado pela imagem que admira e o seduz, o cronista externa na linguagem metafórica a emoção que sente: “Em toda a parte esses insidiosos lavradores enterraram suas sementes de dinamite, na esperança de uma colheita macabra de carne dilacerada. Aprendemos a respeitar os cartazes” (BRAGA, 1945, p. 49).

Se, como diz Barthes, “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’ ” (BARTHES, 1984, p. 51), então como explicar o suposto engajamento e as manifestações subjetivas de Braga em seus textos? Se Braga era um jornalista e tinha, pela função de correspondente de guerra, a responsabilidade de retratar tal acontecimento, e seu leitor, que esperava notícias da campanha da FEB, encontra também as opiniões do repórter-cronista, então podemos concluir que a crônica, como texto moderno que é, e principalmente a recolha de *Com a FEB na Itália*, apresenta em sua essência a tensão entre a presença e a ausência do autor. A este respeito, exemplar é o seguinte trecho da décima oitava crônica de tal coleção, intitulada “Cartas”:

Há, certamente, o recurso das cartas. Mas se o telegrama é lento, a carta é lentíssima. Leva de 20 dias a um mês para chegar, “de maneira que – já explicou alguém – o único meio de eu ter notícias de minha mulher *em dia* é ela me escrever um mês antes”.

Era preciso que a gente aí do Brasil assistisse a uma distribuição de correspondência aqui para ver o quanto vale uma carta. “Chegou correio” é uma frase que mobiliza mais gente que qualquer ordem de general aliado ou inimigo. A cara do sujeito que não recebe carta nesse dia é uma cara de naufrago. O sujeito se sente abandonado numa ilha deserta – e nunca faltam outros sujeitos que, sem ligar para a sua amargura, ainda vêm lhe mostrar fotografias que receberam ou ler trechos de cartas que acham muito engraçados ou comoventes – e que não comovem nem fazem rir de modo nenhum o esquecido.

— Será possível? O Brasil tem mais de 40 milhões de habitantes e não há um só que se lembre de mim! Não há meio de me “pagarem” carta.

É inútil ficar com raiva do homem do correio, mas não há outro recurso.

Quanto aos telegramas, está visto que eles podem dar muita alegria e são muito úteis, mas em geral o que fazem é aumentar a sede de carta. Essas frases numeradas não convencem muito; deixam a gente com a vaga sensação de um abraço mecânico (BRAGA, 1945, p. 60-61).

O posicionamento do repórter, através das conversas com os expedicionários, parece, por meio dos registros recortados do cotidiano da campanha, trazer mais humanidade aos pracinhas. Ouvi-los individualmente valoriza o lado pessoal, ocorrência que não seria possível a uma escrita estritamente voltada para os feitos coletivos da FEB. Com fundamento nas palavras de Ribeiro, podemos dizer que “a ênfase maior do cronista é na humanidade do pracinha resgatado de sua impessoalidade” (RIBEIRO, 2009, p. 91). As marcas espaciais ou tópicas da escrita, “aqui”, e de destinatário, “gente aí do Brasil”, coincidem com o título e o assunto da crônica. O texto se realiza à semelhança de uma carta, incluindo, por ironia, o lapso de tempo entre o envio e o recebimento de correspondências, uma vez que os textos de Braga sempre eram publicados com atraso.

O repórter está empenhado em mostrar o quanto é importante para os pracinhas receber cartas: “... o quanto vale uma carta”. Ele se posiciona de maneira preocupada, pois aquele que não as recebe sente-se “náufrago”, “abandonado” e “esquecido”. Mesmo com a demora, a predileção da escrita de cartas ao invés de telegramas leva o cronista a se incluir entre os praças – “Essas frases numeradas não convencem muito; deixam a gente com a vaga sensação de um abraço mecânico” –, ficando, assim, patente a presença do autor. A insistência de Braga em imiscuir-se no texto parece se contrapor à tese da morte do autor, uma vez que não se coaduna com a postura da nova crítica, conforme explicitada por Compagnon:

Ao autor como princípio produtor e explicativo da literatura, Barthes substitui a linguagem, impessoal e anônima. (...) O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora (COMPAGNON, 1999, p. 50-51).

Segundo Barthes, “o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, (...) o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 1984, p. 51). Podemos então inferir que o autor de *Com a FEB na Itália*, mesmo tratando-se de um jornalista que deveria estar comprometido com a verdade dos fatos, mas que se reporta através de crônicas, cria com e no momento da enunciação outro sujeito? (O *scriptor*)? Isto seria admitir que, a cada texto, Braga pode apresentar enunciadores diferentes? A

resposta, fundamentada na tese de Barthes, é afirmativa, pois, consoante ele, “um texto é feito de escritas múltiplas” (BARTHES, 1984, p. 53). É admitir que o texto não tem origem e que, portanto, “é um tecido de citações” (BARTHES, 1984, p. 52). Assim, de acordo com Compagnon, baseando-se na teoria da morte do autor, podemos lembrar que “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função” (COMPAGNON, 1999, p. 51). Função que Barthes resume. De acordo com ele, este leitor é “*alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53). Mas a presença do autor está evidente no seguinte excerto de “No Palazzo Venezia”, vigésima crônica da recolha de Braga:

Vi os pracinhas brasileiros lutando no frio dos Apeninos. Encontrei, pelas cidades da Itália, soldados de todas as partes do mundo – americanos e franceses, ingleses e australianos, escoceses de saia curta e hindus de turbante, poloneses e canadenses, franceses, italianos e negros da África – que estão lutando juntos contra o invasor nazista. Vi cidades em ruínas e populações ainda assustadas pelo terror alemão. Mas foi em Roma que encontrei um sentido para esta guerra; foi em Roma que eu vi um símbolo eterno desta luta de hoje.

Sozinho na cidade ilustre, perguntei a um transeunte onde era o Palazzo Venezia. Eu queria visitar a sombra do Duce, queria chegar ao balcão de onde ele berrava gesticulando como um possesso. Certamente devia estar ali um museu do fascismo. Eu queria entrar na grande sala, ver a mesa de onde ele ditava as suas ordens para o assalto a populações inermes.

Cheguei. Vi à porta o anúncio de uma exposição de pintura – certamente eu me enganara. Mas não: era ali mesmo. Ali mesmo, onde o apóstolo da força e da opressão meditava seus crimes bárbaros e cínicos, o governo militar aliado abriu uma exposição das obras-primas da pintura europeia dos séculos 15, 16 e 17. Quadros de vários museus italianos que haviam sido guardados no Vaticano estavam pela primeira vez reunidos ali, na mais bela exposição de pintura da Renascença que um homem já pôde ver no mundo (BRAGA, 1945, p. 65).

Muitos assuntos abordados por Braga e que foram apontados por Ribeiro (2009) podem ser localizados neste trecho: o choque diante das cidades em ruínas, o sofrimento causado às populações assustadas com o terror nazista e a ênfase “no patrimônio artístico ameaçado” (RIBEIRO, 2009, p. 91). A recorrente insistência na primeira pessoa, principalmente do verbo “ver”, remete o leitor ao enunciador repórter que, embora esteja fora dos acontecimentos sofridos pelos habitantes italianos, narra sua

experiência no trânsito pela Itália (des)configurada pela guerra. Pelas circunstâncias de escrita e pelos objetivos das crônicas de *Com a FEB na Itália*, tendo como suporte *O que é um autor* (2009), de Michel Foucault, infere-se que a referência a seu autor (fiador) é indispensável, pois “não se trata simplesmente de indicar a fonte, mas de dar ‘fiabilidade’” (FOUCAULT, 2009, p. 46).

Ocorre na coletânea de Braga uma relação entre a questão do autor e a do engajamento dos textos, pois o cronista não só aborda e discute temas sociais e políticos da época como se posiciona entre eles. Então, a manifestação do autor nas crônicas de guerra torna-se muito evidente quando o discurso contra o fascismo chega a seu ápice, sendo que tal engajamento já havia se manifestado em “Os coloninhos”, crônica de 1939⁴⁵. Neste texto, Braga reproduz a fala prazerosa de Vittorio Mussolini, oficial da aviação fascista e filho de Benito Mussolini. Vittorio é o autor de um determinado livro cujo nome o cronista não cita. Nele, seu autor narra com entusiasmo seu ataque às moradias simples dos abissínios. O cronista chama a atenção para a falta de compaixão diante da dor dos outros. E encerra posicionando-se: “Como se vê, a única tristeza nisso tudo é não haver mais homens, mulheres e crianças para matar. Seria tão heróico, tão divertido! Daria tanto prazer ao piloto! Mas nem por isso o bravo sr. Vittorio deve ficar triste” (BRAGA, 1994, p. 52). Era início da Segunda Guerra Mundial e Braga, sem imaginar onde estaria no futuro, complementa com as possibilidades: “Parece que agora ele terá amplas oportunidades de se divertir à grande, porque as casas das famílias francesas não são de barro nem cobertas de folhas de palmeira. E talvez o sr. Vittorio tenha mesmo a excitante e voluptuosa oportunidade de ver um incêndio de perto, bem pertinho, talvez mesmo em sua bela Roma” (BRAGA, 1994, p. 52-53).

Também em *Morro do Isolamento* (1944), em sua dedicatória, o autor manifesta seu espírito de cronista-repórter engajado:

Dedico este livro aos companheiros do “Correio do Povo” e da “Folha da Tarde” e aos amigos de Porto Alegre, com um forte abraço de gratidão. Esta é a minha dedicatória a favor, mas como andamos em tempo de guerra quero fazer uma dedicatória contra. E comece por Hitler, mas não fique nesse grande cão escandaloso nem nos que latem e mordem de sua banda. Atinja, aqui e ali, todos os que, no claro ou no escuro, trabalham mesquinamente contra o amanhã. Aos carneiros prudentes e às velhas aves de rapina barrigudas e todavia insensatas; aos construtores de brejos e

⁴⁵ Cf. BRAGA, 1994, p. 51-54.

aos vendedores de água podre; aos que separam os homens pelas raças e pelos privilégios; aos que aborrecem e temem a voz do homem simples e o vento do mar; e aos urubus, aos urubus! (BRAGA, 1944, p. 5).

Como pode ser notado, Braga, em sua recolha de crônicas de guerra, dá continuidade a muitas discussões iniciadas anteriormente. Na verdade, muitas crônicas escritas em outras coleções também tratam da mesma guerra. É o caso de crônicas que foram, inclusive, acrescentadas em edições posteriores de *Com a FEB na Itália*⁴⁶, revelando, assim, a atenção especial do autor a tal recolha. E este gesto revela as atenções do autor sempre voltadas às questões sociais que, naquela ocasião, culminaram na catástrofe bélica. Nesse sentido, em *Com a FEB na Itália* vários enunciadores se pronunciam; seu autor, sem se ausentar, dá oportunidade de fala a múltiplas vozes. Assim, ressaltamos as palavras de Compagnon: “É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando?” (COMPAGNON, 1999, p. 52). Acreditamos que a resposta a esta questão não seja tão fácil. E, no caso específico de *Com a FEB na Itália*, considerando o contexto de sua escrita, acreditamos que seu leitor esperava encontrar em tal recolha alguma relação com o Rubem Braga das duas publicações anteriores. E não só com o cronista dos dois livros antecedentes, mas também com aquele repórter dos textos mais polêmicos que não haviam sido reunidos até então. Um bom exemplo de que o leitor de Braga o acompanhava independente do veículo de divulgação de seus textos é o fato que ocorreu com Amador Cysneiros, correspondente de guerra colega do cronista. Este, em “A missa no Duomo”, crônica constante do livro *Expedicionários na Itália* (1945), assinala: “Após tantos dias de chuva, o sol, esse grande amigo dos heróis, como costuma repetir Rubem Braga, revela sua presença através da espessa copa dos pinheiros que circundam o nosso acampamento” (CYSNEIROS, 1945, p. 59). A menção a Rubem Braga refere-se a “Sol”, texto publicado no ano de 1939, apenas no jornal *Folha da Tarde*, em Porto Alegre⁴⁷. Nele o cronista diz:

⁴⁶ É o caso da terceira edição da recolha de crônicas da guerra (1985) cujo título passou a ser *Crônicas da guerra na Itália*.

⁴⁷ Esta crônica faz parte da seleção feita por Carlos Reverbel publicada em livro somente em 1994.

Em centenas e talvez milhares de residências as moças descobriram ontem à tarde que precisavam “fazer umas compras”. Era mentira. Na verdade ninguém queria comprar nada. O que havia de bom na cidade, o que chamava as moças e por isso chamava os homens era essa coisa grande coisa grátis, essa graça de Deus, o sol, o “claro sol, amigo dos heróis” (BRAGA, 1994, p. 110).

Dessa maneira, juntamente com Foucault, pode-se dizer que “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 46). Com base no pensamento desse estudioso, afirmamos que a função autor não é universal, pois varia de acordo com as circunstâncias e épocas. E, diferentemente de outros tempos,

os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe conferirmos, o estatuto ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondermos a estas questões. E se, na sequência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias (FOUCAULT, 2009, p. 49-50).

Assim, como estamos tratando de uma recolha de crônicas e sendo a crônica um gênero híbrido, olhando-se *Com a FEB na Itália* pelo viés noticioso, constata-se tratar de um discurso que se pretende desprovido da função autor, enquanto, do ponto de vista literário, evidencia-se tal função. Tanto que o próprio Foucault afirma: “A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias.” Ao ponderarmos a crônica no âmbito dos campos literário e jornalístico, não se pode preterir que a escrita jornalística propugna a impessoalidade, imparcialidade e objetividade. E particularmente a impessoalidade coloca em questão a função autor. Portanto, a leitura dos textos que compõem a coleção das crônicas de guerra deve ser feita sempre considerando os dois campos. E nesse jogo, ainda na crônica “No Palazzo Venezia”, ratifica-se a marca de autoria:

Avançamos. Nesta sala vinham os ministros do Fascio ouvir a voz do seu dono. Mas o que ouvimos é a palavra de Jesus à mulher adúltera, numa tela de Tintoreto, é a prédica de São João Batista num óleo de Veronese. E agora

a Grécia, que hoje se redime, e a Espanha que Mussolini ajudou a devastar estão juntas nas visões dramáticas de El Greco. Avançamos: eis Caravaggio, Rubens e Velásquez.

... Voltamos a Renascença: a ideia e o sentimento de Europa se libertam das sombras e da opressão da Idade Média; através da arte livre os homens contam, com uma força estranha, as suas grandes paixões humanas e divinas. A humanidade vive um de seus altos momentos de beleza: a Renascença do homem dentro de um mundo novo. Isto Mussolini não previu; isso Hitler, o borra-tintas alucinado, com seu profundo ódio à cultura e à liberdade, não pôde sentir. Das ruínas de suas cidades as populações famintas da Europa surgem para um outro Renascimento. As bestas medievais estão acuadas em seu covil: a infâmia, a opressão, a mentira e a estupidez. Esperança para todos os homens oprimidos do mundo! É um novo Renascimento: eu o sinto na ânsia de liberdade e de justiça do povo da Itália. Tenho orgulho de ver os caboclos brasileiros trabucando na Toscana pela libertação do mundo (BRAGA, 1945, p. 66).

No trecho transcrito logo acima, a utilização da primeira pessoa do plural evidencia o desejo e a esperança do autor de que o leitor comungue de suas ideias e sentimentos, mas tais ideias e sentimentos continuam sendo suas, do autor. O uso da primeira pessoa do plural leva o leitor a compartilhar do discurso: caminhar pela História e pelas salas da exposição de arte. O pronome “nesta” remete o leitor à localização do repórter: o “locutor real”. O uso dos advérbios “agora” e “hoje” marca o momento histórico no qual o texto está inserido. Mas há um jogo entre o antigo e o novo: medieval, no sentido pejorativo – “As bestas medievais estão acuadas em seu covil” –, e o Renascimento, no sentido de esperança: “Das ruínas de suas cidades as populações famintas da Europa surgem para um outro Renascimento.” De novo está explícita a ênfase na “descrição das cidades em ruínas, no sofrimento de seus habitantes e no patrimônio artístico ameaçado.”⁴⁸ Como pode-se notar no excerto acima, o cronista parece estar comprometido em discursar em favor da justiça e da liberdade e, apropriando-nos das palavras de Foucault, podemos dizer que nele “o nome de autor é um nome próprio” (FOUCAULT, 2009, p. 42): Rubem Braga. A respeito desta questão envolvendo o tema autor, Compagnon acredita que ela ainda não está muito clara. O autor de *O demônio da teoria* afirma: “No *topos* da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da

⁴⁸ Cf. RIBEIRO, 2009, p. 91.

interpretação: a ‘função do autor’ de Foucault simboliza com perfeição essa redução” (COMPAGNON, 1999, p. 52). Acreditamos que tal questão começa a ficar mais clara com a seguinte assertiva foucaultiana:

O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor. Esses signos são muito conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação verbal. Mas importa notar que esses elementos não atuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e nos que dela são desprovidos. Nestes últimos, tais “embraiadores” reenviam para o locutor real e para as coordenadas espaço-temporais do seu discurso (ainda que se possam produzir algumas modificações: como por exemplo os discursos na primeira pessoa). Nos primeiros, pelo contrário, o seu papel é mais complexo e variável (FOUCAULT, 2009, p. 54).

E, sendo a crônica um gênero híbrido, ela frequenta tanto o campo jornalístico como o literário. Assim, pode-se dizer, tendo como pressuposto teórico a função autor de Foucault, que ela ora está provida da função autor ora desprovida de tal função. Ela é tão paratópica⁴⁹ quanto seu autor. Em “Infantes inimigos”, vigésima terceira crônica de *Com a FEB na Itália*, encontramos exemplos do que acabamos de ressaltar:

A esta altura da guerra os brasileiros já lidaram praticamente com todos os tipos de tropas de infantaria de que o inimigo dispõe. Tiveram pela frente italianos “fascistas republicanos”; tiveram batalhões formados de poloneses,

⁴⁹ A respeito do conceito de Maingueneau, Moura diz: “De *topos*, espaço das condições materiais do escritor, é gerado um *paratopos*, localidade paradoxal em que o escritor tem de se relacionar de maneira particularizada com as condições de exercício da literatura de sua época. A literatura se mostra como um espaço de desenvolvimento de não-espaço (...). O conceito de *paratopia*, proposto por ele, se apresenta assim como esclarecedor do desenvolvimento da conturbada experiência social que é para o escritor a construção do seu trabalho. Assim, entendemos porque é impossível para um escritor produzir a partir de um ‘solo institucional neutro e estável’” (MOURA, 2008, p. 4). Maingueneau cunha o conceito de *paratopia* assim: “Não é possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura define de fato um ‘lugar’ na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem ‘localização’, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem ‘deslocalização’, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produzir obras literárias, a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torna problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia**. De acordo com as épocas e os países, essa paratopia assume aspectos muito variados. Entre os escritores das Luzes, por exemplo, exprimiu-se principalmente através da noção de ‘República das Letras’. Se os homens de letras formam uma ‘república’, esta só existe de maneira paradoxal, dispersa dentro dos corpos políticos. É um ‘Estado’ parasita dentro de estados submetidos a regras que não a igualdade e a discussão livre entre seres dotados de razão” (MAINGUENEAU, 1995, p. 28-29).

tchecos, russos, franceses e representantes de muitos outros países que o nazismo assolou. Lutaram com frequência contra austríacos. Às vezes lidaram com unidades normais do Exército alemão e às vezes com os famosos nazistas das Tropas de Assalto (BRAGA, 1945, p. 76).

Neste trecho, a predominância da informação objetiva está evidente. Considerando o excerto no âmbito do campo jornalístico, observamos que sua escrita sustenta a impessoalidade e a imparcialidade. Nota-se que o cronista não faz uso de pronomes pessoais, não se incluindo entre os combatentes brasileiros. O narrador pós-moderno assume o papel de repórter e se extrai das ações narradas, em atitude semelhante à de um espectador. E tal impessoalidade faz com que a passagem da crônica seja desprovida da função autor. Agora, atentemo-nos para o que se segue:

E os S. S., cujo *Heil Hitler!* Nossos homens já ouviram mais de uma vez, continuam perfeitamente fanáticos. Ou acreditam numa reviravolta impossível ou a certeza da derrota transforma em desespero suicida o seu fanatismo. Nunca vi, nem me consta que haja, nenhum desses nazistas prisioneiros de nossos homens. Preferem morrer – e, sempre que possível, nossos soldados têm todo o prazer em respeitar essa preferência... (BRAGA, 1945, p. 77).

Este fragmento também faz parte de “Infantes inimigos”, no entanto, pode-se notar uma mudança na linguagem. Considerando-a no âmbito do campo literário, observamos que sua escrita não prima pela impessoalidade e imparcialidade. Podemos perceber que o cronista já inicia seu texto com uma informação extra em relação à saudação nazista. O uso do advérbio “perfeitamente” dá um leve tom de sarcasmo, tom com o qual se encerra a passagem enfatizando que os soldados brasileiros têm prazer em respeitar a preferência dos nazistas pela morte. O pronome pessoal “nossos” aparece duas vezes se referindo aos pracinhas da FEB, e o uso dos verbos na primeira pessoa do singular evidencia a presença do narrador-repórter. Todas estas ocorrências, do ponto de vista literário, fazem com que tal extrato da crônica seja provido da função autor. Este sentido se complementa com as palavras do próprio Foucault:

Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exactamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um “alter-ego” cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor

e variar ao longo da própria obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Dir-se-á talvez que se trata somente de uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo que respeita apenas a esses “quase discursos”. De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus” (FOUCAULT, 2009, p. 54-55).

Então, pode-se dizer que o **eu** civil cria outros **eus** que vão falar nos textos. Inclusive o autor já é uma criação que por sua vez cria o escritor. O autor apresenta o carácter de criador, é aquele que assina a obra – seja uma ideia; teoria; obra de arte, plástica, pictórica, literária etc. –, e seu nome permite-nos, no caso de ser escritor, seleccionar seus textos e estabelecer relação entre eles através do princípio de unidade de escrita. E, a cada vez que há um novo desdobramento em um outro **eu**, mais distante nos encontramos do autor. Quando se trata de textos intransitivos, como aponta Barthes (BARTHES, 1984, p. 49), mais distantes do autor encontram-se narrador, personagens e, conseqüentemente, o leitor. Porém, não se pode desconsiderar as máscaras que autor e escritor podem usar, levando em conta que ambos são também criações.

Mas e a crônica? Como fica a situação deste gênero polimórfico? Respondemos que, por se tratar de um gênero híbrido, ora nos aproximamos mais, ora nos aproximamos menos do autor. No que se refere às crônicas de *Com a FEB na Itália*, elas foram escritas por um repórter que estava na condição de correspondente de guerra e, portanto, são textos que também agem sobre o real. E, considerando-as no âmbito do campo jornalístico, inicialmente pretendiam-se imparciais, objetivas e impessoais; porém, como o próprio Braga confirma a impossibilidade da realização de um “cronicão à moda antiga”⁵⁰, elas, embora preservem características factuais e noticiosas, enveredam também pelo campo literário, apresentando ainda um discurso provido da função autor. Como disse Carlos Reverbel, Rubem Braga, “apesar de homem de jornal a vida inteira, parecia ser mais afeiçoado aos meios literários” (REVERBEL, 1994, p. 12). Assim, sob este ponto de vista, o leitor da recolha de Braga encontra-se próximo ao seu autor, uma vez que este se desdobra em narrador-repórter das suas crônicas. E, em

⁵⁰ Cronicão é um conjunto de crônicas medievais. Acreditamos que Rubem Braga fez tal menção por pretender, inicialmente, registrar os feitos da FEB sem deixar que seu ponto de vista pessoal prevalecesse sobre os fatos. Baseando-se no cronista medieval português Fernão Lopes (1378[83]-1460), que é considerado o “Pai da História” em Portugal e foi “guardador das escrituras” da Torre do Tombo, “escrivão dos livros” de D. João I e “tabelião geral” do Reino. O escritor português foi encarregado por D. Duarte de cronicar a vida dos reis de Portugal (LUFT, 1967, p. 187).

“Mestre Pracinha e a neve”, vigésima sétima crônica do livro objeto de nosso estudo, podemos depreender a atenção do cronista dispensada à luta e à esperança por um mundo livre e mais justo:

Mas um correspondente é, afinal, um turista. Sim, eu sou um boa-vida e posso confessar que no primeiro dia em que vi essas montanhas totalmente cobertas de neve, e as fontes que saltavam das pedras transformadas em faíscas de gelo – embora fosse um dia ruim em toda a frente, um dia de apreensões –, fiquei incapaz de escrever qualquer coisa sobre a guerra. Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar – e deixei um refúgio aquecido, inventando uma visita a uma bateria onde não tinha nada o que fazer, só para caminhar na neve funda, sob o céu esplêndido em que a lua crescia. A neve alva às vezes reflete as tonalidades do céu ao crepúsculo: via-a vagamente azulada... E ao luar essa terra de inverno espande numa primavera branca, de sonho. É uma beleza assassina.

Deixei os pracinhas na frente, voltei ao meu conforto de prazer e remorso. Aquele homem que ficou lá a 10 graus abaixo de zero – o Mestre Pracinha, meu irmão do Rio ou de Minas ou Espírito Santo ou de qualquer parte –, eu o vi torrar-se a um calor de fofalha no porão do navio, nas noites do Equador, na escuridão abafada, o ar imóvel ardendo em todo o seu corpo, o cheiro de vômito, na noite interminável. Era impossível dormir. Agora dormir é fácil. Mas o sono pode ser a morte. Às vezes um homem está uma hora na sua posição e quando quer erguer-se do chão não pode: está congelado. A “mão de trincheira” e o “pé de trincheira” são ameaças permanentes: Mestre Pracinha sabe disso, aprende a lutar contra a traição do frio.

Voltei da frente, e agora escrevo depressa para não perder o mensageiro que vai sair. A esta hora lá está o pracinha, no seu *Fox-hole* solitário. Não o pintem como um belo herói, um formoso guerreiro da neve. Não é o super-homem. É exatamente um sujeito – um desses sujeitos não muito fortes, não muito altos, não muito brancos –, um desses sujeitos como há aí em qualquer trem de subúrbio, em qualquer sítio do interior. Esse tipo de brasileiro comum, mais feio que bonito, mais desajeitado que elegante – o João da Silva, o Severino Magalhães, o Moacir Ferreira, o José Nunes, empregado da farmácia, o Tico da Leopoldina. Está sozinho no seu buraco de neve.

Se não estivesse em cima da hora do mensageiro sair eu talvez fizesse aqui uma peroração, um apelo. Que alguém que me lesse pensasse nele – não para mandar cigarros, nem pulôveres, isso não é o mais importante. Para ele, agora, tudo importa muito pouco na guerra. Mandem o que quiserem, o que ele quer mais é carta. Mas a tarefa de vocês é outra, e maior. Vocês, e não ele, são responsáveis por uma vida de decência, de liberdade de homem, de justiça social verdadeira. Que o sacrifício dele não seja o lucro deste ou daquele, mas... O mensageiro vai sair (BRAGA, 1945, p. 90-91).

O repórter, como era do seu feitio, modestamente, dá início com a “forma bem característica dele de mascarar a sua importância” (RIBEIRO, 2009, p. 89) como correspondente e, mais uma vez, demonstra estar afetado pela beleza da paisagem. O deslumbramento pela imagem natural que vê é tão intenso que remete o observador à sua infância, reportando-o à lembrança de algo que se tornaria muito significativo em toda sua obra – o mar: “Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar.” Esta recordação do Braga foi narrada por ele em “Mar”, crônica constante do livro *Morro do Isolamento* (1944). De acordo com Ana Paula Ramão da Silva, em *Imagens do mar nas crônicas de Rubem Braga* (2005), podemos dizer que o cronista “desde menino, em seus primeiros contatos com o mar, dele guardou uma impressão de deslumbramento, de grandiosidade em que o oceano se tornava um ser gigantesco que latejava e existia bravamente” (SILVA, 2005, p. 73).

No fragmento supracitado de “Mestre Pracinha e a neve”, o próprio repórter confessa seu comportamento de turista, visitante; sempre se locomovendo motivado pela bela paisagem italiana: “... inventando uma visita a uma bateria onde não tinha nada o que fazer, só para caminhar na neve funda.” Confessa o encantamento pela paisagem: “E ao luar essa terra de inverno esplende numa primavera branca, de sonho. É uma beleza assassina” (BRAGA, 1945, p. 90). Mas o doce da literatura provocado pela visão amena cede lugar ao cronista mais ácido, preocupado e com remorso ao se lembrar de que àquela hora o “Mestre Pracinha” estava imóvel em seu *Fox-hole* “a 10 graus abaixo de zero”. Os advérbios “lá”, “agora”, “aí” e “aqui” situam o leitor e dão a impressão de simultaneidade da escrita, configurando semelhança a uma correspondência informativa: “Voltei da frente, e agora escrevo depressa para não perder o mensageiro que vai sair.”

E o repórter engajado e combativo revela suas preocupações em ser fiel à verdade, enfatizando a humanidade do pracinha brasileiro, tirando-o do anonimato. Coadunando-se com seu pacto de realidade, ele alerta os leitores no Brasil acerca do soldado brasileiro: “Não o pintem como um belo herói, um formoso guerreiro da neve. Não é o super-homem...” Então, o tom didático e de compromisso social vem à tona. O uso do pronome de tratamento “vocês” dá a sensação de um alerta que trilha pelo ensinamento e representa aqueles que devem honrar o sacrifício do “Mestre Pracinha”; revela um narrador preocupado com os rumos da sociedade no pós-guerra. O discurso, embora

possa ser enquadrado como patriota, toma dimensões universais: “Vocês, e não ele, são responsáveis por uma vida de decência, de liberdade de homem, de justiça social verdadeira. Que o sacrifício dele não seja o lucro deste ou daquele, mas... O mensageiro vai sair” (BRAGA, 1945, p. 91).

Assim, *Com a FEB na Itália* apresenta característica peculiar: informa sobre a vida do seu autor junto à campanha da FEB. Tal coleção fez do escritor um reconhecido cronista. E hoje, após duas décadas de sua morte, ainda pode ser lida com menções às características específicas que consagraram o cronista, ou pode ser lida como reportagens que foram fixadas em forma de crônicas que não necessariamente exigem que se mencione seu criador. Neste sentido, podemos dizer que, na medida em que apresentam características jornalísticas e literárias, as crônicas de Braga se definem como textos híbridos e polimórficos. Eles perduram historicamente, mas também escapam do seu contexto de origem para continuarem sobrevivendo literariamente. E o discurso que pode ser lido como representativo do espírito do ser humano envolvido naquela guerra, independente do indivíduo que o pronuncia, pode ser notado em “Plantações”, quadragésima quinta crônica da recolha de Rubem Braga:

Certamente, em um período de frente estabilizada, o nosso comando não somente tem preparados planos de possíveis ofensivas como também planos de resistência a possíveis ataques do inimigo. Mas esse pequeno detalhe dos campos de minas desordenados indica de um certo modo o estado de espírito do nazista. De um modo geral ele sabe que não vai voltar. Vai indo, pouco a pouco, empurrado por todos os lados, e sabe que não voltará. É uma guerra sem esperança, uma luta de desespero. O tedesco vai indo. Mas um dia, ele, positivamente, não terá mais para onde ir – a não ser, oh meus irmãos, para o raio que o parta.

E o problema então – está chegando a hora de decidir esse problema – será fazer com que o nazista não volte. Porque ele pode voltar com outro nome, na Alemanha ou fora da Alemanha. Ele pode brotar outra vez do chão – na Europa, ou na Ásia, ou em nossa América.

O fascismo é uma praga difícil de exterminar. É o preço que os povos pagam pela própria desídia. É a defesa frenética dos privilegiados. E contra ele só há um remédio verdadeiro: conquistar e manter a todo custo a liberdade do homem, e só há liberdade entre os homens quando cada um vale pelo seu trabalho – e não pelo seu nascimento nem pelos seus privilégios. Ninguém se iluda: acabar com as injustiças nacionais e sociais que são o caldo de cultura do fascismo e das guerras será uma luta muito dura, uma grande luta do povo.

Mas creio que vale a pena lutá-la, pela mesma razão que vale a pena lutar esta guerra de hoje. Tenho um filho. É ainda um menino – tem muitos

caminhos a andar no mundo. Não pretendo que ande por estradas de rosas, como um pequeno vagabundo no reino da felicidade. Mas eu pretendo que ele nunca precise andar pelos caminhos que o pracinha brasileiro e outros milhões de pracinhas do mundo estão trilhando hoje: os caminhos onde a todo instante um passo distraído pode ser uma explosão estúpida, e a morte. A terra não foi feita para plantar minas – foi feita para plantar batatas, estacas, trigo, café e mesmo – não creio que seja proibido, já que a terra é tão grande! – flores.

Está chegando a hora de resolver. Essas lavouras do futuro, a lavoura que meu filho e vosso filho vão colher amanhã – nós é que a semearmos agora. Pois – dizia o Eclesiastes – há tempo de semear e tempo de colher. E eu, com licença, acrescentarei: minas (BRAGA, 1945, p. 149-150).

O excerto acima apresenta uma voz enunciativa que camufla a identidade de seu autor. Claro que algumas marcas são ainda perceptíveis, como, por exemplo, a citação do *Eclesiastes*. De acordo com Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2000), “o autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade” (BAKHTIN, 2000, p. 366). Portanto, com base neste pensamento, pode-se dizer que os posicionamentos apresentados no fragmento supracitado são identificados com qualquer indivíduo das nacionalidades do grupo dos aliados. As marcas deixadas pelo narrador não são provas sumárias de que se trata de um pensamento particular. Elas apontam para um ponto de vista coletivo que era contemporâneo ao contexto do repórter. Particular são as iniciativas e tomadas de posição diante dos problemas expostos. Traços como “nosso comando”, “nossa América”, “tenho um filho” não restringem o discurso à fala estrita do repórter; o **eu** enunciativo pode ser ampliado, tanto que o próprio narrador se inclui fraternalmente entre aqueles que desejavam o fim do nazismo: “... oh meus irmãos, para o raio que o parta.”

Ademais, como observamos em outras passagens, a preocupação com o pós-guerra permanece e o cronista demonstra certa desconfiança em relação ao fim definitivo do nazismo: “Porque ele pode voltar com outro nome, na Alemanha ou fora da Alemanha. Ele pode brotar outra vez do chão.” O engajamento em tom didático alerta: “Ninguém se iluda: acabar com as injustiças nacionais e sociais que são o caldo de cultura do fascismo e das guerras será uma luta muito dura, uma grande luta do povo.” E o compromisso social segue estampado na esperança de um futuro no qual as pessoas não precisem caminhar por um terreno minado, sejam minas de guerra ou sociais: “Essas lavouras do futuro, a lavoura que meu filho e vosso filho vão colher

amanhã – nós é que a semearmos agora.” Embora as observações sejam bastante pontuais em relação àquela época, pode-se dizer que suas crônicas escapam do seu contexto de origem para continuarem sobrevivendo literariamente.

As inquietações do cronista continuam em “O Castelo caiu”, crônica que foi escrita por Rubem Braga após uma viagem sua a Nápoles para receber os homens do 4º Escalão da FEB. Em relação à tomada do Monte Castelo, o repórter já estava cansado de assistir às tentativas mal sucedidas, e ficou aborrecido, pois tivera censurada uma extensa crônica sobre um dos ataques desastrosos. Os correspondentes foram proibidos de ir ao *front* na investida posterior. Então resolvera viajar até o porto para receber os soldados brasileiros. E, justamente neste intervalo, em outro ataque, é que o enigmático Monte Castelo foi tomado. Em “O Castelo caiu”, quinquagésima primeira crônica do livro, o tom combativo do cronista permanece, dando ao texto, além do valor literário que perdura, características de uma escrita que também objetiva atuar sobre o panorama da realidade dos fatos:

Mas gostaria de estar na frente na hora em que correu de telefone em telefone, de boca em boca, a notícia preciosa: “O Castelo é nosso”.

E sei que cada pracinha que neste momento estiver no alto do morro estará se sentindo rico como se cada um, dentro do seu *Fox-hole*, fosse dono de um castelo. Ah, ricaços boas-vidas das Copacabanas e Higienópolis, aqui, deste meu solitário quarto do hotel em Roma, eu vos digo: não invejo vossos lucros de guerra, nem vossas magnificentes mulheres, nem vossa vida larga e suave. A riqueza maior está com o pracinha dentro de seu buraco de lama – no alto, na encosta “do lado de lá” do Morro do Castelo.

Ele é o pária suntuoso, dono de um Castelo que custou “lágrimas, suor e sangue”, um Castelo de sonho e de pesadelo, de raiva e de despeito, um Castelo de morte e agonia, e ser dono deste Castelo é a suprema pompa, é o grande fausto.

E eu em Nápoles, conversando com os homens que chegavam, que me davam notícias do Brasil, tão desencontradas e incertas... (BRAGA, 1945, p. 170).

Como pode ser notado, a crítica do cronista aos ricos e à má distribuição de renda é contundente. Demonstra sua preferência pela gente do povo; enaltece o pracinha, pois este representa o homem simples da população brasileira: resgata sua humanidade do anonimato (RIBEIRO, 2009, p. 91). O repórter lamentou não estar presente no momento da conquista e encerrou com reticências as notícias incertas do Brasil. Não que as notícias estivessem tão equivocadas; na verdade, era o Brasil que apresentava incertezas

naquele momento: incertezas em relação a seu futuro político, pois eleições estavam previstas e o cronista não podia deixar passar a oportunidade de ressaltar o fato. Aliás, não só o Brasil apresentava tais dúvidas quanto ao futuro: o mundo em guerra também as tinha em relação à eliminação definitiva do nazismo. Numa leitura mais amena, os ríscos a que o cronista se refere podem representar qualquer um que não teve que enfrentar a guerra de perto, embora os lucros provenientes dela os mantivessem abastados: “não invejo vossos lucros de guerra.”

A imagem do repórter-cronista correspondente de guerra é uma criação do “Velho” Braga. E, com fundamento nas palavras de Carlos Reverbél, podemos dizer que, ao longo da carreira, suas crônicas “terminariam se impondo de forma sem precedentes, à imagem e semelhança do autor” (REVERBEL, 1994, p. 8). Contudo, muitas são as contribuições para a construção de tal imagem, e as próprias crônicas de Braga contribuíram para isso. As informações que circulavam boca a boca sobre ele, os discursos de outros cronistas e escritores acerca do repórter capixaba e o imaginário dos leitores são outros quesitos que também cooperam com esta criação. A denominação repórter-cronista correspondente de guerra, em si, já traz três funções que podem ser adversativas e complementares ao mesmo tempo, sem contar os vários **eus** enunciativos que estão dispersos pelas crônicas. Além disso, no que diz respeito ao leitor de crônicas e, mais especificamente, ao leitor de *Com a FEB na Itália*, com base no que disse Paulo Piratininga Marques, também podemos cogitar que, nas crônicas de Rubem Braga coligidas em livro,

os leitores não buscam o repórter, a precisão dos fatos numa crônica. Procuram o oposto. Querem decodificar a realidade com outros olhos, entender o sentido oculto dos fenômenos e dos acontecimentos na superfície da história, sem a frieza da técnica jornalística. Neste sentido se forma um verdadeiro pacto entre o autor e o leitor, pois às metáforas e significados diversos no texto acrescentam-lhe um novo sentido que ajuda o leitor a desvendar o mundo (MARQUES *apud* PEREIRA, 2004, p. 143-144).

Em direção a um tom conclusivo estão as palavras de Umberto Eco: “Se tem moral, é a de que a vida privada dos autores empíricos é de certo modo mais impenetrável que seus textos. Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos” (ECO, 1993, p. 104). E,

considerando o escritor um *alter ego* do **eu** civil, é difícil afirmar categoricamente que Rubem Braga e a personalidade assumida nas crônicas coincidam totalmente; claro está, no entanto, que o repórter utilizava o veículo da imprensa para ensaiar a literatura e utilizava a literatura para dar voz a um **eu** inconformado com as injustiças sociais. Não devemos fiar incondicionalmente nas coincidências biográficas de um autor naquilo que ele escreve, pois “seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2009, p. 54-55). E isso tem um significado fulcral para a leitura da obra de Braga nesta tese, pois nos permite operar na fronteira entre o literário e o factual, uma vez que Rubem Braga foi, desde cedo, um repórter militante e engajado (REVERBEL, 1994, p. 7-8) que optou por uma forma de escrita que “repousava justamente nessa possibilidade de interferir diretamente nas coisas da vida e do mundo” (RIBEIRO, 2009, p. 90).

4. O REPÓRTER NA GUERRA: A INVESTIGAÇÃO DE CAMPO TRANSMUTADA EM CRÔNICAS

Rubem Braga, antes da prática de escritor, está o tempo todo atento, captando os acontecimentos do cotidiano. O cronista observa, inclusive, a falta de acontecimento, o que ele próprio chamava, em *Com a FEB na Itália*, de falta de notícia da guerra. Em “Luminária”, ele chega a dizer: “Um acampamento militar é um lugar bastante monótono para qualquer pessoa – e intolerável para um correspondente de guerra. Para começar, o que menos se tem no acampamento é notícia da guerra” (BRAGA, 1945, p. 44). Isto faz com que ele sempre esteja transitando em busca das informações, matérias de suas crônicas. De maneira geral, a respeito da característica forma de escrever bragueana e no que tange à escassez de assunto, algumas vezes mencionada pelo próprio cronista, Manuel Bandeira, em “Velho Braga”, afirma: “Braga na crônica é sempre bom, e quando não tem assunto então é que tripula no melhor: mestre no puxa-puxa, espreme no palmo da coluna certa inefável poesia que é só dele” (BANDEIRA, 1980, p. 85). Assim, podemos dizer que uma das características do cronista é a contemplação⁵¹. Não uma contemplação passiva, contudo; pelo contrário, trata-se da ação de observar tudo atentamente, captar o instante monótono do dia a dia, transformando-o em reflexão crítica, existencial, poética e sociopolítica acerca do contexto histórico no qual o olhar do cronista observador esteja inserido. O contemplar

⁵¹ Algumas acepções para este termo encontram-se no *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*: “Contemplação. S. f. 1. Aplicação demorada e absorta da vista e do espírito. 2. Meditação profunda. 3. Consideração, deferência” (FERREIRA, 1980, p. 467). No *Dicionário básico de filosofia*, de Hilton Japiassú, encontram-se as seguintes definições: “Contemplação (lat. *contemplatio*: ação de olhar atentamente) 1. Estado de espírito passivo aplicado a uma idéia ou a um objeto. Para Platão, a atividade do filósofo é visão e contemplação (teoria) do mundo das essências: a teoria ou contemplação é a visão, pela alma, no término da ascensão espiritual, da ideia do bem, último cognoscível, causa de tudo o que é direito e belo. Aristóteles opõe contemplação a ação; a contemplação seria o modo de atividade de Deus. 2. Filosoficamente, o estado de espírito de alguém totalmente absorvido ou extasiado na busca de conhecimento de um objeto inteligente. Ex.: a contemplação da verdade. 3. Teologicamente, a contemplação consiste num estado místico em que o indivíduo tem uma visão direta e amorosa de Deus ou das coisas divinas. 4. Atitude de alguém que, cativado por um sentimento estético, revela-se desinteressado e simples espectador, sem preocupações racionais. 5. A filosofia racionalista procurou recalcar e deformar o veio místico da contemplação. A tal ponto que, quando Nietzsche fala do homem contemplativo, considera-o um ser “mesquinho, débil e domesticado”, pois para ele a contemplação seria um subterfúgio para se evitar a ação. No entanto, o pensamento contemporâneo, resgatando certas fontes orientais, começa a revalorizar os temas de uma visão interior. A contemplação, como uma espécie de viagem do indivíduo no interior de si mesmo permite-lhe abrir-se ao mundo e, até mesmo, constitui uma virtude terapêutica” (JAPIASSÚ, 2006, p. 35).

do cronista está no sentido de insistir com o olhar nas coisas – demorar-se nelas – e nas atitudes das pessoas, e tais coisas observadas atentamente sempre pareciam ter algo a mais a lhe oferecer. Então, Braga percebia os detalhes que passavam sem ser notados pelo olhar dos outros. Em “Comidas”, trigésima quinta crônica de *Com a FEB na Itália*, encontra-se um fragmento exemplar:

E a saleta estava cheia de móveis “modernistas” exatamente iguais a esses que se podem comprar na Rua do Catete. Na parede, gravuras baratas, em cima dos móveis paninhos rendados pavorosos, no meu cálice um licor terrivelmente doce. Ah! por que não me davam de uma vez um licor de pequi como nas festinhas de aniversário nos bairros de Belo Horizonte e por que não botavam logo na vitrola um disco de Vicente Celestino? A boa senhora falava sobre a carestia da vida; depois chegou o marido, um industrial, e falou do mesmo assunto. E de súbito me deu uma aflição, mais do que isso, uma espécie impaciente de mortificação que na saída perdurou sob a forma de melancolia, desânimo.

Num país como este de bom vinho, grandes artistas, aquela miséria de um licor, aqueles quadros, aquela música; na cidadezinha tantas vezes bombardeada no meio desta guerra, desta grande tempestade do mundo – aquele lar estreito e imutavelmente convencional. Jarro com flores de papel! Bibelôs até do Gordo e do Magro! Tudo isto tinha lá. E pior que tudo, pior que o Fantasma Onipresente do Mau-Gosto, o disfarçado e indisfarçável gosto de prisão mais ou menos voluntária, o tédio monstruoso daquelas vidinhas estreitas, daquela pequena usina de limitação mútua, daquela família pequeno-burguesa de pequeno burgo, onde tudo o que numa criatura pode acontecer de grande e livre morre afogado no ar preso... (BRAGA, 1945, p. 111-112).

É de conhecimento público que Rubem Braga amava os passarinhos. Embora houvesse possuído alguns deles presos em gaiola por certos momentos de sua vida, na verdade admirava o voo dos pássaros soltos, sua liberdade. E, como eles, o repórter não se sentia à vontade preso. Era inquieto e não “esquentava” lugar. Como já dissemos em outras oportunidades, pelas crônicas de *Com FEB na Itália* notamos que sempre esteve a deslocar-se pelos campos de guerra italianos; quando não tinha motivo para fazê-lo, inventava um. E em tal passagem da crônica citada logo acima, a convite de um oficial, o correspondente de guerra, prazerosamente, está almoçando em uma casa de família e recorda-se de um almoço que tivera dias antes em casa de outra também tipicamente italiana. Nesta, ao contrário, não desfrutou de nenhum prazer.

Neste sentido, no excerto supracitado, a observação atenta a qual nos referíamos há pouco causa um choque cultural no repórter. Este se sente agoniado, aprisionado em

todos os sentidos. Ele, como um detetive investigador que presta atenção às minúcias ou como alguém que está em estágio inicial de pesquisa de campo e, por isso, necessita desvelar o lugar onde é o observador, descreve não só as coisas materiais, mas também o clima do ambiente, o “espaço” psicológico, que serve como um conjunto de determinantes que cercam os personagens. Braga deixa transparecer seus gostos pessoais que entram em choque com os costumes que registra e, assim, os critica. Esta ocorrência, além de mostrar o sentido da contemplação nas crônicas de Rubem Braga, evidencia e se coaduna com a liberdade necessária aos textos e ao comportamento do cronista.

Aliás, a crônica, por se configurar como gênero híbrido e polimórfico, parece oferecer certa liberdade ao seu autor. Joaquim Ferreira dos Santos, em seu livro *As cem melhores crônicas brasileiras* (2007), assim se refere ao cronista Machado de Assis: “Abusa da liberdade, eis a palavra mágica, e isso nas mãos dos craques faz o charme da crônica brasileira” (SANTOS, 2007, p. 17). A crônica permite um ensaio de poesia na literatura e um de opinião no campo do jornalismo. E Rubem Braga não separa os dois campos: ele faz literatura e jornalismo ao mesmo tempo e, desta forma, se torna um cronista singular. Outro ponto a ser ressaltado nas crônicas de Braga é a multiplicidade de vozes característica do texto literário moderno e contemporâneo. Esta é a grande questão da crônica: descobrir nela as vozes que ora se apresentam. Sérgio Roberto Costa, em sua obra *Dicionário de gêneros textuais* (2009), tenta trazer mais clareza a esta questão através de uma longa definição na qual, além de apontar algumas características comuns ao gênero, afirma que a crônica é simultaneamente

a poesia, o ensaio, a crítica, o registro histórico, o factual, o apontamento, a filosofia, o flagrante, o miniconto, o retrato, o testemunho, a opinião, o depoimento, a análise, a interpretação, o humor. Tudo isso ela contém, é polivalente. É compacta, rápida, direta, aguda, penetrante, instantânea (dissolve-se com o uso diário), biodegradável, sumindo sem poluir ou denegrir, oxalá perfume, saudade e algum brilho de vida no sorriso ou na lágrima do leitor. É a literatura do jornal. O jornalismo da literatura. É a pausa de subjetividade, ao lado da objetividade da informação do restante do jornal. Um instante de reflexão, diante da opinião peremptória do editorial. É tímida e perseverante. Não se engalana com os grandes edifícios da literatura, mas pode conter alguns de seus melhores momentos. Não se empavona com a erudição dos tratados, mas pode trazer agudeza de percepção dos bons ensaios. Para ser boa, não deve ser mastigada, deve dissolver-se na boca do leitor, deixando um sabor de vivência comum. Deve

parecer que já estava escrita há muito tempo na sensibilidade de quem a lê e foi apenas lembrada ou ativada pelo escritor/jornalista que lhe deu forma. Deve ser rápida como a percepção e demorada como a recordação. Verdadeira como um poente e esperançosa como a aurora (COSTA, 2009a, p. 81-82).

Quanto ao “se dissolver com o uso diário”, tal fato não significa o desaparecimento. As crônicas de *Com a FEB na Itália* são apenas um dos numerosos exemplos da permanência do gênero e dos seus autores. Esta recolha apresenta uma característica *sui generis*: em seus textos identificam-se e se misturam ao mesmo tempo as falas de autor, repórter, narrador, testemunha e outros sujeitos. Suas crônicas deixam transparecer algo de singular, pois fazem surgir várias vozes no novelo de palavras que está sempre desafiando, sem que nunca encontremos a ponta. Vale aqui ressaltar que os termos mencionados – autor, repórter, narrador etc. – são bastante específicos. São eles conceitos provenientes, inclusive, de áreas diversas (repórter, por exemplo, da área do jornalismo) e não necessariamente podem ser encontrados na crônica em geral. Há cronistas – e não são poucos – que não utilizam os recursos do repórter ou não se comportam como testemunhas. Portanto, esta é uma característica que é específica do Rubem Braga.

Danilo Gomes, em seu livro *Em torno de Rubem Braga* (1991), resume a importância de Braga para a crônica. De acordo com o autor, “a verdade é que Rubem Braga elevou à categoria de gênero maior (se é que vale essa coisa de maior ou menor) o tipo de texto literário que é tido como ‘ eminentemente brasileiro ’ – a crônica” (GOMES, 1991, p. 24). Santos resume a história do gênero e esclarece sua configuração nos dias de hoje. Para ele,

se levar a palavra ao pé da letra e destrinchar o radical grego *chrono*, tempo, você vai chegar à aborrecida definição que o dicionário dá para crônica: “Compilação de fatos históricos apresentados segundo ordem de sucessão no tempo”. Isso pode até ter acontecido, e querem alguns que a carta de Pero Vaz de Caminha foi nossa primeira matéria no gênero. No início da história que nos interessa, a crônica que surge na relação com a imprensa, os primeiros autores recebiam como missão escrever um relato dos fatos da semana. Eram os chamados “folhetins”. Aos poucos a tarefa foi entregue a penas geniais como a de Machado de Assis, na virada para o século XX, e o gênero, sem pigarrear, sem subir à tribuna, ganhou cara própria. Passou a refletir com estilo, refinamento literário aparentemente desprezioso, o que ia pelos costumes sociais. Narrava o comportamento das tribos urbanas,

o crescimento das cidades, o duelo dos amantes e tudo mais que se mexesse no caminhar da espécie sobre esse vale de lágrimas. Eis a crônica moderna. Ela ocupa hoje pelo menos meia página diária em todos os grandes jornais brasileiros e, quando transforma em livro, como no caso das produções de Veríssimo e Arnaldo Jabor, fica durante dezenas de semanas nas listas dos mais vendidos. É, sem dúvida, um fenômeno de aceitação popular, o contato mais cotidiano do brasileiro com os grandes autores da língua (SANTOS, 2007, p. 15-16).

Assim, tal como se encontra configurada atualmente no Brasil – se é que podemos dizer assim –, a crônica surgiu de uma exigência da “Modernidade brasileira”: à medida que as cidades vão crescendo, vão se tornando povoadas pelas multidões, o indivíduo vai se misturando e se perdendo, sem conseguir mais perscrutar tudo o que se passa. A crônica, então, surge como uma maneira de informar opinando, aproximando as pessoas. E o olhar jornalístico de Braga, aliado ao do contador tradicional de histórias – aquele ligado à cultura oral e que é detentor da sabedoria ancestral –, registra os acontecimentos do meio urbano. Assim, podemos dizer que o cronista fica entre a urbanidade e o interior pacato. Como diz Davi Arrigucci Jr.,

O velho Braga mescla, então, entranhadamente, os instantâneos líricos, saídos das formas de vida e do espaço da modernidade, à velha arte do contador de histórias, que, embora no seu caso venha do interior, parece esquivar-se de todo tempo, guardando sempre algo de um outrora ainda mais distante, alguma coisa da atmosfera primitiva e mágica de um passado ancestral e da sabedoria oracular, a latência funda e a analogia estrutural do mito (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 12-13).

De acordo com Jorge de Sá em *A crônica* (2005), “a carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel assinala o momento em que, pela primeira vez, a paisagem brasileira desperta o entusiasmo de um cronista, oferecendo-lhe a matéria para o texto que seria considerado a nossa certidão de nascimento” (SÁ, 2005, p. 05). E justificando a súbita aparição da carta de Caminha nesta pesquisa, assinalamos que a mesma é considerada o marco zero da literatura produzida em terras brasileiras e, especificamente, da crônica. Portanto, ela é um documento inaugural. Trata-se, pois, de mostrar aqui que, embora a crônica tenha acentuado suas características no devir dos anos, ela já nasce em terras brasileiras com valor de documento histórico, jornalístico, literário e etnográfico, uma vez que Pero Vaz de Caminha assume vários papéis ao produzir o texto da Carta ao El-Rei. O texto da carta de Caminha, além de revelar um

registro documental e histórico apresenta semelhança a um trabalho ou a uma investigação de campo⁵². Esta, por sua vez, entendida de acordo com a definição de Robert C. Bogdan e Sari Knopp Biklen, em *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos* (1994). Segundo estes dois teóricos,

investigação de campo é uma expressão utilizada por antropólogos e sociólogos, devendo-se a sua utilização ao fato dos dados serem normalmente recolhidos no campo, em contraste com os estudos conduzidos em laboratório ou noutros locais controlados pelo investigador. (...) A expressão *etnográfica* é igualmente aplicada a este tipo de abordagem (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 17).

No tocante à *Com a FEB na Itália*, entendemos por “dados” as matérias que são colhidas em campo, tais como observações anotadas ou apenas recolhidas na memória, entrevistas, fatos ouvidos ou presenciados pelo correspondente de guerra. Conforme Bogdan e Biklen, tais dados “incluem os elementos necessários para pensar de forma adequada e profunda acerca dos aspectos da vida que pretendemos explorar” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 149). E na carta a El-Rei, Caminha realiza tal tarefa sem descurar da linguagem peculiar à crônica. Nas palavras de Sá,

seu relato é, assim, fiel às circunstâncias, onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa. Dessa forma, por mais que ele tenha afirmado, no início da “nova de achamento”, que, “para o bem contar e falar, o saiba pior que todos fazer”, percebemos que tem consciência da possibilidade de “aformosear” ou “afear” uma narrativa, sem esquecer que a experiência vivida é que a torna mais intensa. Daí o cuidado em reafirmar que ele escreve após ter ido à terra “para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras”: a observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhes assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é

⁵² “O termo trabalho de campo lembra algo ligado à terra” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 113). Apontando semelhanças entre as atividades do correspondente de guerra Rubem Braga e a investigação de campo, consideramos seu campo de investigação, coincidentemente, o campo de guerra, por onde a FEB desenvolveu suas atividades. Algumas acepções para o termo “campo” encontram-se no *Dicionário contemporâneo de Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete: “**Campo**. s. m. terra arável, extensão de terrenos fora dos povoados. Extensão, espaço, plano. Campo de visão, espaço que se pode abranger, vendo por um óculo. Fundo liso de qualquer estofado. Praça ou terreiro sem edificações dentro de uma povoação. Acampamento militar; extensão de terreno destinado às operações ou exercício de um corpo de exército: campo de manobras, campo de batalha. O lugar em que se luta (AULETE, 1987, p. 317).

feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia, Caminha estabeleceu também o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial (SÁ, 2005, p. 6).

Assim, pode-se perceber que a crônica, em terras brasileiras, já surge com tons de atividade de etnografia⁵³, uma vez que o próprio Caminha tem o cuidado de informar que escreve “após ter ido à terra ‘para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras’.” Mas, posteriormente, a crônica recebe novas particularidades dos escritores genuinamente brasileiros. Sá lembra que “a história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica” (SÁ, 2005, p. 07). Deve-se acrescentar à assertiva de Sá que a questão é um pouco mais complexa do que faz supor o ensaísta, pois o que está sendo denominado como “literatura brasileira”, na verdade, era “literatura colonial”, uma vez que, naqueles tempos, o Brasil ainda não existia como Estado-nação.

Ademais, duas questões devem ser consideradas. Em primeiro lugar, o salto de três séculos entre o descobrimento do Brasil e a presença da crônica na imprensa. Em segundo lugar, as diferenças entre uma carta – dita “crônica”, mas escrita com objetivos e destinatário específicos – e a crônica jornalística, produzida também com objetivos e destinatários bastante específicos e profundamente diferentes dos daquela.

Ainda pode-se acrescentar que “a crônica brasileira tem uma cara própria, leve, bem-humorada, amorosa, com o pé na rua. Quase 150 anos depois de instaurada nos jornais, ela apresenta uma espetacular capacidade de se reinventar e se comunicar com o leitor. Literatura é tudo que permanece” (SANTOS, 2007, p.15). Este é o caso de *Com a FEB na Itália*.

Sabe-se que Rubem Braga é reconhecido por ser exclusivo escritor de crônicas. Mas, um fato que não pode ser desconsiderado – ainda que ele não se denominasse poeta –, é que o cronista também escreveu e publicou poemas⁵⁴. Ele próprio se

⁵³ “A tentativa de descrição da cultura ou de determinados aspectos dela designa-se por *etnografia*” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 57). Para Clifford Geertz, em *A interpretação das culturas* (1989), a etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos são aqueles que fazem a descrição (GEERTZ, 1989, p.12). Segundo este estudioso, o etnógrafo “observa, ele registra, ele analisa” (GEERTZ, 1989, p.14). Sob este aspecto, percebemos que tal atividade aproxima-se daquela desenvolvida por Rubem Braga em *Com a FEB na Itália*. Entendemos por descrição densa não o sentido de escritos extensos, mas o registro daquilo que em profundidade é muito significativo e, aos olhos do observador, deve ser registrado.

⁵⁴ Rubem Braga, ao longo de sua carreira, algumas vezes, publicou versos nas colunas de jornais. Na primeira edição de *Morro do isolamento* (1944), publicou três poemas, que foram excluídos em

autodenominava exclusivamente cronista e selecionava com rigor seus textos, o que aconteceu principalmente com aqueles que foram reunidos em livros. A esse respeito, Carlos Reverbel salienta: “Seus critérios seletivos não se restringiam aos valores estéticos ou literários. Também se preocupava, ao que tudo indica, com fatores circunstanciais que o envolviam, por assim dizer historicamente, no decorrer do espaço de tempo representado por cada volume de crônicas” (REVERBEL, 1994, p. 20). Todavia, pode-se dizer que muitos dos textos que o próprio Braga considerava crônicas, por vezes, foram considerados contos por outros. É o caso de Italo Moriconi que, na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2009), publica, como conto, duas crônicas de Braga: “O afogado” (MORICONI, 2009, p. 156-158) e “Um braço de mulher” (MORICONI, 2009, p. 169-172). E não se poderia deixar de mencionar Davi Arrigucci Jr., que publicou *Os melhores contos de Rubem Braga* (2001), os quais, em sua maioria, constam das *200 crônicas escolhidas*. Arrigucci Jr. dá a seguinte explicação:

A presente coletânea acompanha, com alterações, uma seleção prévia do Autor, que reviveu, modificando por vezes bastante, os textos escolhidos. A qualidade literária e o caráter narrativo nortearam a escolha final destas crônicas que, sob vários aspectos, são também contos, formando mais que uma antologia, um livro novo do velho Braga, falecido em 19 de dezembro de 1990, no Rio de Janeiro (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 162).

Em outra oportunidade, Arrigucci Jr. afirma que as crônicas de Rubem Braga “vistas como narração de um caso pessoal ou relacionado com o autor, sempre disposto a desfiar suas memórias capixabas atadas a instantâneos do mundo urbano, logo revelaram seu parentesco próximo com o conto” (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 7). E este trabalho tem como um dos seus suportes teóricos, no quesito análise de escrita, a leitura que Arrigucci Jr. faz dos textos de Rubem Braga. Porém, aqui não se considera as crônicas de Braga como contos, pois sendo elas escritas inicialmente para serem publicadas em um “lugar” fixo nos jornais ou revistas, sempre remetem o leitor à imagem do autor. Não importa se este esteja anônimo; o leitor tem a impressão de estar dialogando, confidenciando com alguém. Na crônica, principalmente nas de Rubem Braga, a busca pelo autor é constante durante a leitura. Mesmo quando se trata de

edições posteriores de tal obra. Somente em 1980, a pedido de artistas e poetas do Recife, reuniu catorze poemas em livro: *Livro de versos*. Recife: Edições Pirata, 1980.

pseudônimo, *alter ego* ou coisa que o valha, a imagem de um locutor está sempre presente. E tal sensação parece ser recíproca, uma vez que o próprio cronista revela⁵⁵: “O cronista é um desajustado emocional que desabafa com os leitores. (...) A única informação que a crônica transmite é a de que o respectivo autor sofre de neurose profunda e precisa desoprimir-se” (BRAGA *apud* CASTELLO, 2011, p. 116).

Como Italo Moriconi (2001), Flávio Moreira da Costa, em *Os melhores contos brasileiros de todos os tempos* (2009b), também publica como conto uma crônica de Braga. Trata-se de “Eu Bebu, na hora neutra da madrugada” (p. 653-657), e tal é sua justificativa:

(...) Visceralmente cronista, portanto? Sim, mas... Braga deixou muitos contos disfarçados de crônica, como mostrou David Arrigucci, em *Os melhores contos de Rubem Braga*. No entanto, desse livro (como de resto de *Os melhores contos do século XX*) não consta “Eu e Bebu, na hora neutra da madrugada”, que Braga escreveu como conto e não como crônica, e que foi selecionado por Graciliano Ramos na sua pioneira antologia *Contos e novelas*, em três volumes (livraria-editora (*sic*) da Casa do Estudante do Brasil, em 1957) (COSTA, 2009b, p. 651).

Curioso é que esta crônica consta em *200 crônicas escolhidas*, seleção feita por Braga; aliás, todas as crônicas que estão sendo citadas, para tratar especificamente desse assunto, constam de *200 crônicas escolhidas*, selecionadas pelo próprio autor. Costa (2009b, p. 651), como vimos mais acima, afirma que a referida crônica foi escrita como conto; todavia, acredita-se que, se assim o fosse, Rubem Braga não a teria selecionado como uma das suas 200 preferidas. Outro ponto que deve ser mencionado é que Costa (2009b, p. 651), em sua explicação, diz que o referido texto de Rubem Braga é um conto disfarçado de crônica, e isto mostra que o antologista realmente o considera um conto. Porém, Sá (2005) esclarece:

Muitos pensam que a *narrativa curta* é sinônimo de *conto*, perdendo de vista os gêneros que, por tradição ruim, continuam à margem da nobreza. Acontece que o *conto* tem uma densidade específica, centrando-se na exemplaridade de um instante da condição humana, sem que essa exemplaridade se refira à valoração moral, já que uma grande mazela pode muito bem exemplificar uma das nossas faces. A crônica não tem essa característica. Perdendo a extensão da carta de Caminha, conservou a marca de registro circunstancial feito por um *narrador-repórter* que relata um fato

⁵⁵ Em “crônica publicada na *Revista Nacional*, em 1989” (CASTELLO, 2011, p. 115).

não mais a um só receptor privilegiado como el-rei D. Manuel, porém a muitos leitores que formam um público determinado (SÁ, 2005, p. 7).

Não concordamos *in totum* com o que foi dito por Sá, uma vez que o ensaísta parece-nos muito normativo ao dissertar sobre a questão. Outro escritor que publica crônicas de Rubem Braga é Joaquim Ferreira dos Santos. Em sua obra *As cem melhores crônicas brasileiras* (2007), ele publica três de Braga; entre elas, está “Os amantes”, publicada como conto na seleção de Arrigucci Jr. (2001). Porém, Santos respeitou a seleção do cronista capixaba e a publicou como crônica. Compartilhando o pensamento de Santos, pode-se dizer que a crônica, da Segunda Guerra Mundial até os anos 1950, seguiu a empolgação na qual vivia o Brasil daquela época. Segundo o autor, “a crônica, acompanhando essa onda de euforia, colocou em campo a sua geração mais espetacular de autores, um escrete de pelés escrevendo diariamente em jornais” (SANTOS, 2007, p. 89). Claro que entre estes autores encontra-se Rubem Braga, com sua obra *Com a FEB na Itália*.

Feitos esses apontamentos, pode-se perceber, portanto, duas possibilidades de entrada no texto de Rubem Braga: a leitura pelo viés cronístico, apresentando a característica híbrida e polimórfica que conduz a elementos objetivos de caráter noticioso e a elementos subjetivos de caráter opinativos; e a leitura pelo viés literário narrativo, como ressaltado por Arrigucci Jr. que, algumas vezes, até lembra um conto. Não obstante, especificamente em relação à coletânea de *Com a FEB na Itália*, como na carta de Caminha, percebemos também a semelhança a uma investigação de campo, o que Bogdan e Biklen (1994, p 17) e Geertz (1989, p. 12) também denominaram de etnografia. Assim, ainda em “Comidas”, podemos notar os registros comportamentais e de costumes da família italiana nas crônicas Bragueanas:

Nesta casa camponesa em que vejo três mulheres, um homem e duas crianças o ambiente é outro. Esta casa camponesa é uma casa honrada, sólida e boa. A comida também é honrada, sólida, boa. A bebida não é aquele licorzinho pedante e pavoroso, é uma talagada de grapa forte e copos de vinho grosso. Na família todos trabalham a terra – a terra que está ali mesmo em volta: e têm aquela casa para dormir e comer, e isso justifica a família, e faz dela uma coisa natural e grande. Duas das camponesas são solteiras; logo casarão, e como a irmã mais velha, terão certamente uma casa assim, e filhos, e seu pouco de terra – e isso é honrado, é certo mais que tudo (BRAGA, 1945, p. 112).

Como pode ser detectado, o repórter, como um observador em terras estranhas, registra os hábitos e as perspectivas da cultura na qual se encontra. Ele, na mesma crônica, também toma o mesmo procedimento em relação aos costumes do pracinha brasileiro em terra de origem:

Eu disse lá em cima que foi comovente a comida e gostaria de explicar que um dos assuntos que comovem nossos soldados numa conversa é o assunto de comidas. Um começa a falar do que costuma comer na casa dele em Alagoas; outro fala de seus pratos familiares em Minas. E cada um descreve um prato; quando dois homens concordam no mesmo prato e cada um acrescenta um detalhe, eles começam a falar com uma grande animação; sentem-se como que irmãos... Das mulheres, naturalmente, os homens sempre falam com reserva; está visto que sempre há algum que conta histórias, mas nesse terreno geralmente o que é mais vital não se conta: é vital, é íntimo demais. Além disso, o “caso” de um não interessa muito ao outro, e o outro mal o ouve, lembrando-se do seu próprio. A grande irmandade é feita em torno de pratos de saudade – pratos que fumegam na imaginação, quentes e saborosos, com seu gosto de infância e de domingo (BRAGA, 1945, p. 112-113).

Estes são registros dos costumes dos soldados brasileiros em suas casas junto às suas famílias. Mas o comportamento do pracinha brasileiro, seus hábitos linguísticos, ainda nos quartéis brasileiros, e aqueles que foram desenvolvidos durante a campanha da FEB pelo contato com a língua de outra cultura também foram inscritos, de maneira que revela uma interpenetração das culturas que culmina na assimilação do nativo italiano pelo expedicionário forasteiro. A este respeito, “Linguagem”, vigésima quinta crônica da recolha de *Com a FEB na Itália*, é exemplar:

Quando os nossos soldados voltarem ao Brasil as famílias vão estranhar muito a linguagem deles. Já nos quartéis do Brasil eles incorporaram à linguagem diária uma porção de gíria militar.

— Esse capitão gosta de traquejar! O sujeito bobou um pouco ele está enquadrado. Ó tesa!

Dizer que um oficial é “traquejado” não quer dizer, como na linguagem paisana comum, que seja um homem experimentado: quer dizer que gosta de chamar os soldados à ordem, gosta de “traquejar” e, nos casos mais graves, “enquadrar”, isto é, meter o pracinha dentro de algum artigo do R.D.E., o Regimento Disciplinar do Exército.

Certos oficiais, não muito simpatizados, são chamados de “cartolas” e outros, menos importantes, de “chapéu-côco” – isso em contraposição ao “pica-fumo”. O uniforme de brim, que está recolhido ao depósito da Intendência, é o “Zé Carioca”, e o gorro é “bibico”. O camarada que tem

prestígio – com um coronel, por exemplo – é “peixinho” do coronel. A turma do segundo escalão é a de “nossos aliados”, e o pessoal que acaba de chegar no terceiro é “co-beligerante”.

(...)

Mas não quero me estender sobre a gíria militar, em grande parte igual à do Brasil. O que as famílias dos expedicionários vão estranhar muito é o linguajar italiano.

As primeiras coisas que o soldado aprende é que “portar via” quer dizer carregar, roubar, “andar via” quer dizer ir-se embora, e “cativo” não quer dizer prisioneiro e sim ruim, ou malvado. Coisa que estranha é que manteiga em italiano seja “burro”, e mais ainda o “prego”:

— Grazie!

— Prego!

Isso quer dizer “obrigado” e “não há de que”, mas os italianos pronunciam a palavra prego com tanta energia que muitos pracinhas costumam responder: “martelo!”.

Depois de um mês o pracinha chega à conclusão de que falar o italiano é acrescentar um “e” ao infinito de nossos verbos – e que o infinito substitui perfeitamente qualquer tempo e modo. Ainda ontem, um motorista estava fumando e um italiano lhe perguntou se aquele cigarro era americano. O pracinha comentou:

— “Io non gostare, ma fumare porque me dare” (BRAGA, 1945, p. 81-82).

Como pôde ser notado, nestes últimos fragmentos, o repórter transforma em crônicas as suas observações socioculturais, suas investigações de campo, isto é, os dados por ele colhidos⁵⁶. Esta prática de Rubem Braga assemelha-se à atividade de etnógrafo, uma vez que este profissional, como já foi mencionado, é aquele que “observa, ele registra, ele analisa” (GEERTZ, 1989, p.14). Geertz ainda esclarece que “etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos são aqueles que fazem a descrição” (GEERTZ, 1989, p.12). Sabemos que, originariamente, os textos de *Com a FEB na Itália* tinham como objetivo principal transmitir informações dos feitos da Força Expedicionária Brasileira em terras longínquas e estranhas ao contexto do povo brasileiro da época. E pela leitura da recolha de Rubem Braga, evidencia-se ao leitor, já pelo título do livro, tratar-se de um trabalho de campo⁵⁷ e, de forma redundante, um

⁵⁶ Estamos nos baseando nas já mencionadas definições para os termos “investigação de campo” e “dados” feitas por Bogdan e Biklen (1994).

⁵⁷ “O trabalho de campo refere-se ao estar dentro do mundo do sujeito” (BOGDAN E BIKLEN, 1994, p. 113). Comparando a atividade de Rubem Braga, como correspondente de guerra, a uma investigação de campo, entendemos que os principais sujeitos que foram observados pelo repórter são os expedicionários da FEB e os habitantes italianos com os quais manteve contato.

trabalho de campo de guerra⁵⁸. Porém, nos surge uma pergunta: baseando-se apenas nas definições de Geertz (1989) e Bogdan e Biklen (1994), podemos considerar *Com a FEB na Itália* etnografia? Respondemos que não. Embora as crônicas de guerra de Rubem Braga sejam resultado de uma empreitada semelhante a uma investigação de campo e apresentem registros culturais como os elencados acima, este aspecto não nos abona dizer que sejam etnografia. Mesmo apresentando algumas leves semelhanças, como temos visto, maiores são as diferenças. Passemos a dedicar-nos a elas.

Temos sempre apontado que, em *Com a FEB na Itália*, a imagem do repórter e cronista Rubem Braga sempre está emergente, por mais que o repórter queira extrair-se dos fatos registrados. Como aponta Boris Schnaiderman, em “Confluências” (2011), “em diversas passagens, aparece claramente o Rubem Braga socialista e lutador antifacista de longa data” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31). De acordo com o antropólogo Roberto DaMatta, em *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira* (1993), “nas etnografias o autor pretende ‘desaparecer’ em nome de uma ‘objetividade’ e de uma distância que legitimam sua narrativa como um discurso ‘científico’” (DAMATTA, 1993, p. 38). Então, podemos comprovar esta diferença em relação ao livro do cronista. A referida obra de Braga não apresenta tal característica assinalada por DaMatta. Ela é composta por oitenta e três crônicas, que sempre imiscuidamente revelam as opiniões pessoais de seu autor. Mas duas delas destacam-se pela linguagem predominantemente subjetiva, que colocam em proeminência a imagem do correspondente de guerra e revelam um tom de denúncia das mazelas provocadas pela guerra: “A menina Silvana” e “Cristo morto”. Faz-se mister informar ainda que estas duas crônicas mencionadas são as únicas que foram selecionadas pelo autor para fazerem parte de sua predileta coletânea *200 crônicas escolhidas*⁵⁹. Contudo, para o leitor atento, com o passar da leitura, aprofundando-se nos dois textos, parece que a narração de Rubem Braga, nas duas crônicas, foge da objetividade de um texto apenas

⁵⁸ Faz-se mister ressaltar que não estamos afirmando que etnógrafo desenvolva suas atividades nos campos de guerra.

⁵⁹ Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 24 de outubro de 1987, Rubem Braga assinala: “Como se vê pela minha carreira de jornalista, nunca pretendi fazer uma obra literária, nunca planejei sequer um livro. Todos os meus livros são seleção de minhas crônicas de uma certa época. Nessa seleção elimino as que são demasiado ligadas a assuntos do momento, principalmente políticos e econômicos, e escolho as que me parecem ter algum interesse literário e que por isso envelhecem menos depressa.”

informativo para construir uma preciosidade literária. Sem dúvida, trata-se de “um dos grandes momentos do livro” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31).

Assim, evidenciam-se, na narração, algumas falas que, embora pareçam de áreas profissionais adversativas, são complementares – como as do repórter, cronista, literato – e nos textos de Braga tornam-se faces da mesma moeda. Estas falas ficam evidentes e, com certeza, pertencem ao correspondente de guerra Rubem Braga. Elas aparecem entrecortadas e cruzadas, discutem e fazem muitas observações sobre cultura e questões sociais, já que o tema do livro é sugestivo nesse ponto. Para isso, o correspondente Rubem Braga, como um investigador em trabalho de campo, assume um papel de perquiridor, mas distancia-se da etnografia, já que emite opiniões próprias, refletindo sobre os temas abordados nos textos. É o que podemos perceber em “A menina Silvana”, quinquagésima crônica de *Com a FEB na Itália*:

Deus, que está no Céu – se é que, depois de tantos desgovernos cruéis e tanta criminosa desídia, ninguém o pôs para fora de lá, ou Vós mesmo, Senhor, não vos pejais de estar aí quando Vossos filhos andam neste inferno! –, Deus sabe que tenho visto alguns sofrimentos de crianças e mulheres. A fome dessas meninas da Itália que mendigam na entrada dos acampamentos, a humilhação dessas mulheres que diante dos soldados trocam qualquer dignidade por um naco de chocolate – nem isso, nem o servilismo triste mais que tudo, dos homens que precisam levar pão à sua gente –, nada pode estragar a minha confortável guerra de correspondente. Vai-se tocando, vai-se a gente acostumando no ramerrão da guerra; é um ramerrão como qualquer outro: e tudo entra nesse ramerrão – a dor, a morte, o medo, o disco de Lili Marlene junto de uma lareira que estala, a lama, o vinho, a cama-rolo, a brutalidade, a ajuda, a ganância dos aproveitadores, o heroísmo, as cansadas pilhérias – mil coisas no acampamento e na frente, em sucessão monótona. Esse corneteiro que o frio da madrugada desafina não me estraga a lembrança de antigos quartéis de ilusões, com alvoradas de violino – Senhor, eu juro, sou uma criatura rica de felicidades meigas, sou muito rico, muito rico, ninguém nunca me amargará demais. E às vezes um homem recusa comover-se: meninas da Toscana, eu vi vossas irmãzinhas do Ceará, barrigudinhas, de olhos febris, desidratadas, pequenos trapos de poeira humana que o vento da seca ia a tocar pelas estradas. Sim, tenho visto alguma coisa e também há coisas que homens que viram me contam: a ruindade fria dos que exploram e oprimem e proíbem pensar, e proíbem comer, e até o sentimento mais puro torcem e estragam, as vaidades monstruosas que são massacres lentos e frios de outros seres – sim, por mais distraído que seja um repórter, ele sempre, em alguma parte em que anda, vê alguma coisa (BRAGA, 1945, p. 165-166).

Como podemos perceber, o registro da vida na guerra se faz por descrições do cotidiano do repórter. Ao fazermos a leitura do fragmento acima, temos a sensação de estarmos diante de um texto de alguém que viajou, imergiu em uma comunidade de vida estranha, mas que ainda assim apresenta problemas semelhantes aos de sua terra. Contudo, o repórter enfrenta – mesmo que temporariamente – modos, costumes e comportamentos socioculturais diferentes daqueles a que está acostumado em sua terra de origem. Não que no Brasil não houvesse mazelas parecidas com aquelas que são descritas; são as incúrias presenciadas pelo observador que provocam comparações com as desídias brasileiras, que no texto tornam-se universais. Dando ânimo ao discurso contra as atrocidades provenientes da guerra, o enfoque está na defesa da dignidade humana e, naquele contexto especificamente, revela um narrador enternecido com os infortúnios da população italiana.

Entretanto, o distanciamento necessário ao trabalho do jornalista ficou evidente na comparação de si mesmo com os demais submetidos aos sofrimentos da guerra, combatentes e habitantes da Itália: “Nada pode estragar a minha confortável guerra de correspondente.” Tal qual um observador intruso no início das atividades de investigação de campo, o repórter foi se ambientando aos poucos, quase se tornando um nativo daquele episódio bélico que tanto combatia: “Vai-se tocando, vai-se a gente acostumando no ramerrão da guerra; é um ramerrão como qualquer outro: e tudo entra nesse ramerrão – a dor, a morte, o medo...” (BRAGA, 1945, p. 166). Mas o repórter não era um nativo italiano prejudicado pela guerra, nem um soldado armado combatente de batalha, embora vestisse farda de capitão como todos os demais correspondentes⁶⁰. Portanto, como observador, mantinha certo distanciamento dos fatos ocorridos para efetuar os seus trabalhos; como tal, apresenta um olhar deslocado. Contudo, não podemos esquecer que corria os mesmos riscos, como qualquer um, seja soldado, seja a população civil italiana. Por isso, não se pode negar que Braga teve experiência no evento que vivenciou. Ele registrou em suas notas de campo⁶¹ aquilo de que foi

⁶⁰ Em entrevista a Danilo Gomes, o próprio Braga esclarece: “Os jornalistas correspondentes de guerra, como eu fui em 1944, 1945, vestiam farda e tinham o tratamento de Capitão, como eu, Joel Silveira e o Equeff” (GOMES, 1991, p. 19).

⁶¹ “São o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiencia e pensa no decurso da recolha” dos dados. (...) “As notas de campo consistem em dois tipos de materiais. O primeiro é descritivo, em que a preocupação é captar uma imagem por palavras do local, pessoas, ações e conversas observadas. O outro é reflexivo – a parte que apreende mais o ponto de vista do observador, as suas ideias e preocupações” (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 150-152).

testemunha ocular; foi intérprete daquilo que ouviu e presenciou. Dessa maneira, a imagem da garota atingida pelos estilhaços de uma granada alemã, em “Menina Silvana”, mostra a extraordinária força com que Braga captou aquele momento histórico “e a sua palavra fustigante volta-se contra o capitalismo, que tornou possível tamanha iniquidade” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31), como observamos a seguir: “Os médicos e os enfermeiros, acostumados a cuidar de rudes corpos de homens, inclinavam-se sob a lâmpada para extrair os pedaços de aço que haviam dilacerado aquele corpo branco e delicado como um lírio – agora marcado de sangue” (BRAGA, 1945, p. 165).

Geertz, em *Obras e vidas: o antropólogo como autor* (2002), a respeito da atividade de antropólogo, faz a seguinte assertiva:

A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou se você preferir, de terem sido penetrados por ela) – de realmente haverem, de um modo ou de outro, “estado lá”. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita (GEERTZ, 2002, p. 15).

Nas crônicas bragueanas, além da aparência factual atingida pela escrita peculiar do cronista, também contamos, de maneira similar ao que disse Geertz, com o fato de Braga ter estado “lá”, no palco dos acontecimentos. Assim, atentemos para a seguinte passagem de “A menina Silvana”:

Nos seus olhos eu não vi essa expressão de cachorro batido dos estropiados, nem essa luz de dor e raiva dos homens colhidos no calor do combate, nem essa impaciência dolorosa de tantos feridos, ou o desespero dos que acham que vão morrer. Ela me olhou quietamente. A dor contraía-lhe, num pequeno tremor, as pálpebras, como se a luz lhe ferisse um pouco os olhos. Ajeitei-lhe a manta sobre a cabeça, protegendo-a da luz, e ela voltou a me olhar daquele jeito quieto e firme de menina correta (BRAGA, 1945, p. 165).

Como podemos observar no excerto acima, o uso da primeira pessoa é muito importante como marca da testemunha. Significa o sinal de veracidade daquele que viu com os próprios olhos, daquele que esteve “lá” (no local dos fatos), como apontado por Geertz. É a marca de convencimento que faz o outro acreditar. Nesse ínterim, o repórter Rubem Braga se envolve no episódio quase como um nativo; ele atua também, e suas

observações são transmutadas em crônicas. O que o repórter faz é, como um investigador de campo, utilizar as informações (os dados colhidos no campo) em uma narração com os objetivos informativos e literários, um casamento perfeito que torna seu texto útil para os dois campos: tanto para o literário quanto para o informativo.

O olhar do cronista é apurado, pois consegue desempenhar bem os variados papéis que lhe couberam e seu texto consegue ganhar a credibilidade do leitor. Sua escrita revela, inclusive, suas concepções diante de sua atividade: “... por mais distraído que seja um repórter, ele sempre, em alguma parte em que anda, vê alguma coisa” (BRAGA, 1945, p. 166). O fato de o repórter ter estado “lá” no palco dos acontecimentos traz credibilidade aos seus textos. Suas descrições contaminadas pela linguagem literária, nas crônicas de *Com a FEB na Itália*, são precisas sem serem muito extensas e densas como na etnografia, trazendo persuasão e convencimento. Vale ressaltar ainda que tais características – credibilidade, convencimento, persuasão – sempre estiveram presentes na literatura, quando assim a literatura desejou, independente de existir a etnografia. Foi esta última que recorreu a recursos literários para alcançar tais características para si. Neste ponto, consideramos a escrita das crônicas bragueanas mais eficientes, uma vez que “os etnógrafos talvez pensem, realmente, que ganham credibilidade pela extensão de suas descrições” (GEERTZ, 2002, p. 14). Não é por acaso, então, que percebemos o tom de veracidade na linguagem literária dos textos de *Com a FEB na Itália*, como se pode inferir ainda de “A menina Silvana”:

Muitas vezes não conta. Há 13 anos trabalho neste ramo – e muitas vezes não conto. Mas conto a história sem enredo dessa menina ferida. Não sei que fim levou e se morreu ou está viva, mas vejo seu fino corpo branco e seus olhos esverdeados e quietos. Não me interessa que tenha sido inimigo o canhão que a feriu. Na guerra, de lado a lado, é impossível, até um certo ponto, evitar essas coisas. Mas penso nos homens que começaram esta guerra e nos que permitiram que eles comessem. Agora é tocar a guerra – e quem quer que possa fazer qualquer coisa para tocar a guerra mais depressa, para aumentar o número de bombas dos aviões e tiros das metralhadoras, para apressar a destruição, para aumentar aos montes a colheita de mortes – será um patife se não ajudar. É preciso acabar com isso, e isso só se acaba a ferro e fogo, com esforço e sacrifícios de todos, e quem pode mais deve fazer muito mais, e não cobrar o sacrifício do pobre e se enfeitar com as glórias fáceis. É preciso acabar com isso, e acabar com os homens que começaram isso e com tudo que causa isso – o sistema idiota e

bárbaro de vida social onde um grupo de privilegiados começa a matar quando não tem outro meio de roubar.

Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (sem importância nenhuma no oceano de crueldades e injustiças), pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes de menina Silvana (mas oh hienas, oh porcos, de voracidade monstruosa, e vós também, águias pançudas e urubus, oh altos poderosos de conversa fria ou voz frenética, que coisa mais sagrada sois ou conheceis que essa quieta menina camponesa?), pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (oh negociantes que roubais na carne, quanto valem esses pedaços estraçalhados?) – por esse pequeno ser simples, essa pequena coisa chamada uma pessoa humana, é preciso acabar com isso, é preciso acabar para sempre, de uma vez por todas (BRAGA, 1945, p. 166-167).

Braga posiciona-se em relação aos acontecimentos sociais no contexto de guerra da época. Férteis são suas opiniões e abundantes seus questionamentos. O cronista, neste trecho, demonstra cumprir seu papel social; indignado, clama por justiça. Com essa atitude, ele demonstra acreditar em uma teia de fatos, acredita que tudo está relacionado. Fica evidente o choque causado pelas cenas horrendas da guerra no narrador. Revela-se afetado pelo contexto belicoso e, por causa disso, vem à tona o sentimento de máxima indignação. Traduzindo isto, nas palavras de Boris Schnaiderman, podemos dizer que, naquele momento, “Rubem Braga estava imbuído de mentalidade antifascista e antigetulista, e tudo o que escreveu ficou marcado por essa convicção profunda” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 32).

Um aspecto de suma importância na escrita das crônicas de Rubem Braga está na sugestão imagética produzida por elas. Ao se fazer a leitura de “A menina Silvana” e “Cristo Morto”, além de perceber a posição sociopolítica crítica do autor, o leitor tem facilidade para visualizar as cenas narradas e as descrições feitas por Rubem Braga. Os elementos fornecidos pelos textos facilitam a revelação de supostas fotografias sugeridas. Podemos dizer que o cronista consegue fotografar através da escrita, como se verifica em “Cristo Morto”, septuagésima segunda crônica de *Com a FEB na Itália*:

Devo confessar que não cheguei a ver a imagem, que tinha sido retirada meia hora antes de minha chegada. A capela de construção fortíssima apresentava apenas uns restos de paredes.

Mas depois desse milagre, vi um não-milagre que me pareceu mais impressionante. Uma granada, não sei se nossa ou “deles”, atingiu uma capelinha poucos quilômetros à direita do Monte Castelo, e um pouco mais ao norte. Apenas duas paredes ficaram de pé: o teto e as outras paredes

ruíram. Havia uma tela com uma imagem de uma santa que não identifiquei: e no fundo havia uma grande cruz de madeira onde estava pregado um Cristo em tamanho natural – refiro-me ao tamanho de Cristo feito homem, naturalmente.

A cruz, pintada de preto, não parecia ter sido atingida. Mas o Cristo, de massa cor de carne, fora decapitado por um estilhaço. A mão esquerda da imagem despregara-se do braço da cruz, e o braço caíra ao longo do corpo, que tombou para o lado direito. A mão direita continuava, entretanto, pregada, e os pés também. E aquele corpo sem cabeça, pendurado a uma só mão, com os joelhos curvados, parecia querer cair a qualquer momento sobre o monte de escombros. Entre as pedras e os tijolos alguém plantara, como legenda do quadro, um cartaz simples: “Perigo – Minas”.

E então me ocorreu que não há minas somente para a imprudência dos pés senão também da cabeça. Não basta andar com todo cuidado – é preciso sentir com todo cuidado. Lembrei-me de um verso de um poema que um amigo fez há tempos – “Vou soltar minha tristeza no pasto da solidão”. Não se deve soltar: o pasto da solidão é cheio de minas.

Tudo isso podem ser idéias à-toa, mas aquele Cristo decapitado depois de crucificado me pareceu mais cristão que a Madona intocada sorrindo com a granada aos pés, entre as ruínas de sua capela. Aquele pobre cristo de massa, sem cabeça, pendendo para um só lado da cruz, me pareceu mais irmão dos homens, na sua postura dolorosa e ridícula, igual a qualquer outro morto de guerra, irmão desses cadáveres de homens arrebentados que tenho visto, e que deixam de ser homens, deixam de ser amigos ou inimigos para ser pobres bichinhos mortos, encolhidos e truncados, vagamente infantis, como bonecos destruídos (BRAGA, 1945, p. 240-241).

Pode-se notar que, como a imagem descrita da menina ferida em “A menina Silvana”, Braga descreve fotograficamente a imagem do Cristo decapitado. Confessadamente o cronista diz: “... como legenda do quadro, um cartaz simples: ‘Perigo – Minas’.” Semelhante a um fotógrafo, escolhe o foco, seleciona o que deve ser fotografado (escrito); no entanto, o fora de campo da visão oficial, na maioria das vezes, torna-se importante ao olhar do cronista observador, de maneira similar ao que ocorre em “A menina Silvana”: “Há 13 anos trabalho neste ramo – e muitas vezes não conto. Mas conto a história sem enredo dessa menina ferida” (BRAGA, 1945, p. 166). O efeito destas palavras de Braga, neste trecho, é mais ou menos aproximado a outras: “Muitas vezes não mostro. Mas mostro a fotografia dessa menina ferida.” Ou ainda: “Mas mostro a foto daquele cristo sem cabeça, que me pareceu mais irmão dos homens, igual a qualquer outro morto de guerra, irmão desses cadáveres de homens arrebentados que tenho visto.” O repórter Rubem Braga, especialmente diante dessas imagens – das cenas

que presenciava –, forjou o espaço e o tempo de apreensão para interpretar os fatos e transmutá-los nas crônicas de *Com a FEB na Itália*.

As crônicas de Braga, ao serem coligidas, estreitam ainda mais sua relação com a fotografia, uma vez que houve uma seleção anterior realizada pelo cronista com a ânsia de fazer seu leitor estar o mais próximo possível de onde ele esteve – “lá”, com os expedicionários na Itália. Os momentos registrados e os dados colhidos em campo pelo repórter também são acontecimentos congelados, pois representam o registro histórico daquele presente. Nas crônicas, tais momentos são a fotografia da história acontecendo, já que

o ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a idéia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 1994, p.168).

As crônicas de *Com a FEB na Itália* buscam a humanização dos acontecimentos mais rudes. Elas deslindam o papel do cronista: tirar beleza na rudeza daquele cotidiano de iniquidades, como na máxima a respeito da atividade de repórter, citada por Eliane Brum, em *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008): “Meu ofício é encontrar o que torna a vida possível apesar de tudo, a delicadeza na brutalidade do cotidiano, a vida na morte” (BRUM, 2008, p. 14).

Outro ponto que faz com que *Com a FEB na Itália* se distancie da etnografia está no fato de tal coleção, como em uma narrativa de viagem⁶², iniciar os registros já no momento da partida, narrar fatos inesperados e apresentar como ápice da narração os momentos nos quais os fatos envolvem seu narrador. De acordo com Roberto DaMatta, há uma diferença muito importante:

⁶² Tzvetan Todorov, em *As morais da história* (1991), aponta dois tipos de viagem: aquela que os indivíduos podem fazer ao interior de si mesmos e aquela que envolve de fato um deslocamento geográfico. À primeira, ele denomina alegórica. Quanto à segunda, ele diz: “Tratando-se de narrativas de viagem, o termo mais apropriado para indicar as narrativas não alegóricas seria talvez o de *impressionistas*, uma vez que é historicamente atestado e sugere que o viajante se contenta com comunicar-nos as suas impressões sem procurar ensinar-nos ‘outra coisa’. (...) O primeiro aspecto importante da narrativa de viagens, tal como a imagina – inconscientemente – o leitor de hoje, parece-me ser uma certa tensão (ou um certo equilíbrio) entre o sujeito da observação e o objeto observado. É o que exprime à sua maneira, a designação ‘narrativa de viagens’: narrativa, ou seja, narração pessoal e não descrição objetiva, mas também viagem, e, portanto, um quadro e circunstâncias exteriores ao sujeito” (TODOROV, 1991, p. 100-102).

É que nos relatos antropológicos *busca-se* dialogar com certa problemática, enquanto na viagem *encontra-se* uma série de aventuras (episódios inesperados que permeiam o texto e provocam a imaginação do leitor); nela, o narrador é um autor, gozando como tal a liberdade individual de alterar a ordem de certos eventos e até mesmo da realidade que está visitando. É essa possibilidade que engendra o sentido de aventura e mantém o clima de exotismo. Assim, as passagens mais emocionantes do seu texto são aquelas nas quais as coisas “acontecem” com ele (DAMATTA, 1993, p. 39).

Como podemos perceber, as observações do antropólogo nos ajudam a apontar a diferença entre a etnografia e a recolha de *Com a FEB na Itália*. Fica evidente que nesta última a empreitada do correspondente de guerra Rubem Braga foi bem díspar daquela. O observador, aquele que não era expedicionário e nem nativo italiano, transmuta em crônicas o cotidiano da campanha da FEB. “Fim de guerra”, última crônica da recolha, a este respeito, é exemplar:

Brandão, embora calmo, também estava pessimista – achava que a qualquer instante chegariam alemães ou fascistas para nos prender. Mas rejeitei o plano de Machado. Levaríamos algum tempo para colocar o jipe na estrada – e nesse tempo poderia aparecer alguma coluna alemã e nos surpreender. De resto eu tinha confiança em Nartiro e tinha comigo o meu plano – botar a calça por cima das botas, vestir um paletó de camponês e ir até S. Ilario, se Nartiro não viesse. A espera, porém, me deixava nervoso. Vigiava as estradas. Em certo momento fui para a sala de jantar. A italiana tirava do enorme caldeirão que pendurara sobre a lareira uma grande sopa fumegante. Foi nesse instante que Machado passou correndo pela porta da sala de jantar e subiu a escada a toda velocidade.

— Seu Rubem, vem cá! Depressa!

Subi também, sem pensar em nada, num verdadeiro pânico.

— Os alemães! Eu estava na porta, vi um jipe alemão, vem para cá.

Desci a escada atarantado, sem saber o que fazer. Chamei a dona da casa. Era impraticável tentar esconder Brandão. Disse à mulher que se perguntassem se havia mais soldados na casa – dissesse que sim. Eles certamente iriam vasculhar tudo, e se a mulher mentisse com toda certeza a matariam com toda a família.

— Seu Rubem!

Subi outra vez a escada. Machado olhava pela fresta da janela.

— Ah! Ué...

Ouvi gritos alegres lá fora – e disparei escada abaixo. Sim, chegou um jipe alemão e o homem que dirigia tem na cabeça um gorro de pala alemão, e os homens que vêm dentro dele trazem armas alemãs – mas são *partigiani*. Meu grande medo transformou-se em alegria. Machado ria à toa. Nartiro voltara, trazendo consigo quatro ou cinco homens armados – e um médico (BRAGA, 1945, p. 299-300).

O extrato acima, retirado da derradeira crônica de *Com a FEB na Itália* – “escrita especialmente para fechar o livro” (BRAGA, 1945, p. 7) –, relata o resultado de uma “aventura” envolvendo seu mentor, o próprio cronista Rubem Braga, Raul Brandão, jornalista do *Correio da Manhã* e o chofer, Atiliano Vasconcelos Machado. A esta altura da guerra, os inimigos já estavam em fuga ou se rendendo e as tropas brasileiras perseguiam-nos pelas cidades e campos italianos. O Q.G.⁶³ Avançado não tinha mais lugar fixo, mudava de local diária e constantemente e no Q.G. Recuado “ninguém sabia para onde” (BRAGA, 1945, p. 281). O repórter Rubem Braga já havia, dias antes, se ausentado no momento da tomada do Monte Castelo e não queria perder, depois de tantos meses de luta e sacrifício, os primeiros instantes de libertação das comunidades italianas. Naquele momento da guerra, empecilhos de várias ordens vêm à tona: a falta de viaturas, a escassez de combustível e os problemas de comunicação representam alguns deles. Então, com a palavra o próprio Braga: “Arranjamos um “jeep”, eu e Raul Brandão, e saímos de Pávana pela manhã” (BRAGA, 1945, p. 281). Junto deles, é claro, estava o chofer acima mencionado. Depois de viajarem muito pelas estradas e campos empoeirados atrás dos comboios, resolvem continuar por conta própria⁶⁴:

Mas a tentação era grande. Estávamos cansados de comer poeira atrás do carro do general.

— Então, Brandão, vamos meter os peitos?

— Ora!

Por uma questão de consciência consultamos o chofer – mas Machado avisou que topava qualquer parada (BRAGA, 1945, p. 285-286).

A certa altura, descobrem que tal empreitada não seria fácil: não havia combustível. E, com determinação, resolvem este outro percalço: “Depois de muito pedir, chegamos à conclusão de que ninguém nos forneceria gasolina. Era de desanimar. Mas eu e Machado descobrimos dois camburões e rapidamente os esvaziamos dentro de nosso tanque, antes que o dono reclamasse” (BRAGA, 1945, p. 284). E assim prosseguiram pelas pequenas cidades e aldeias italianas. O repórter, como um

⁶³ Quartel General.

⁶⁴ “Os longos meses de frente parada tinham sido para todo mundo – e também para os correspondentes – uma guerra de nervos. Várias vezes havíamos visitado posições avançadas de infantaria – mas na hora das batalhas estávamos sempre em um P.C. ou atrás do binóculo de um P.O. Agora não tínhamos na frente nenhuma montanha onde o alemão estivesse entocado. Tudo era plano – e o alemão fugia” (BRAGA, 1945, p. 286).

investigador de campo está atento: “Consulto o pequenino mapa que desenhei em meu caderno de notas” (BRAGA, 1945, p. 291). Até que “de súbito, numa curva, vemos em nossa frente uma coluna alemã” (BRAGA, 1945, p. 296). Tal encontro causou medo e muito susto aos quatro homens no *jeep* – haviam dado carona a um italiano, Nartiro –, e o acidente foi inevitável. Ficaram abrigados (escondidos) em uma casa de família nas proximidades do ocorrido. Brandão precisava de médico e Nartiro foi buscar. A tensão era grande; tinham medo de serem descobertos pelos alemães. O repórter é atuante, proíbe Machado de sair de dentro da casa e mais: “Dei também instruções aos italianos e encarreguei um deles de vigiar atrás da casa” (BRAGA, 1945, p. 298). Assim, chega-se à passagem, supracitada na íntegra, de quando estavam apreensivos dentro da casa à espera de Nartiro com o socorro. E desta maneira, ficou visto que, ao contrário da etnografia, *Com a FEB Itália* narra fatos inesperados e apresenta momentos culminantes nos quais os acontecimentos envolvem seu narrador.

Considerando os posicionamentos do repórter nos textos, sua relação com a alteridade e a posição da narração em primeira pessoa, pode-se dizer que Braga cumpriu seu papel social, dando voz ao outro e a si próprio ao mesmo tempo. Nas próprias palavras do cronista encontra-se a seguinte ponderação: “Sim, tenho visto alguma coisa e também há coisas que homens que viram me contam” (BRAGA, 1945, p. 166). O narrador, de posse da narrativa em primeira pessoa, fala em nome de muitos. Essa escrita representativa de múltiplas vozes, característica da modernidade, está muito presente nas crônicas de *Com a FEB na Itália*, cujas histórias entram em consonância com as aventuras e os acontecimentos vividos pelo próprio viajante. Nesta recolha, está registrada a vivência do repórter durante o período em que esteve junto à campanha da FEB.

Assim, o olhar do cronista Rubem Braga é compartilhado com seu leitor que, por sua vez, torna-se seu cúmplice, revelando o papel primordial da crônica, que é trazer o leitor para dentro do texto. Dessa maneira, nos apropriamos das palavras de Wellington Pereira, em *Crônica: a arte do útil e do fútil* (2004): “O cronista refaz todo o percurso da mensagem jornalística, imprimindo-lhe novos significados e dando ao leitor a oportunidade de conviver com outras formas de expressão, como a poesia, o conto, a linguagem cinematográfica, no universo jornalístico” (PEREIRA, 2004, p. 144). A crônica é um texto que veio ao mundo, inicialmente, através de uma maternidade

específica: o espaço noticioso. Mas ela nasceu do roçar entre literatura e jornalismo. E não só o meio da notícia recebeu acréscimos desse contato, como também “a crônica, por sua autonomia estética, se enriquece na relação direta com os gêneros jornalísticos. Sua função não será apenas de negar o tratamento retórico dado à informação, mas verificar como funcionam as unidades narrativas do jornalismo” (PEREIRA, 2004, p. 144). De acordo com Sérgio Roberto Costa,

a crônica é o único gênero literário produzido essencialmente para ser vinculado na imprensa, seja nas páginas de uma revista, seja nas de um jornal. Quer dizer, ela é feita com uma finalidade utilitária e predeterminada: agradar aos leitores dentro de um espaço sempre igual e com a mesma localização, criando assim, no transcurso dos dias ou das semanas, uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o leem (COSTA, 2009a, p. 80).

Como podemos observar, o leitor, por acaso, ao flunar pelas cidades da notícia, passa pelo endereço da crônica (do texto); se gostar, ele volta. Assim, aos poucos, ele vai sendo ou não conquistado pelo cronista. Passa a se sentir seduzido, cria um vínculo afetivo com o autor dos textos. O mero consumidor torna-se um leitor ávido de crônicas, à medida que seus encontros vão se tornando mais assíduos com o cronista, ou sua frequência mais constante naquele endereço, espaço. Como a crônica é algo para ser consumido enquanto ainda está quente ao sair da forma, adquiriu ares de descartável. No entanto, as crônicas de *Com a FEB na Itália* nunca se esgotam.

A postura socialmente engajada assumida pelo autor das crônicas de guerra e a autoridade de testemunho de quem esteve “lá”, no campo dos acontecimentos, enfatizam seu veio de cronista-repórter. O cronista, como um investigador de campo, atividade também de repórter, presenciou os acontecimentos, aspecto que, de acordo com Caco Barcellos, no “Prefácio” do livro supracitado de Eliane Brum, é o melhor da prática jornalística: “Ouvir de perto, ao vivo, de preferência com os pés envolvidos ‘na lama dos acontecimentos’” (BARCELLOS, 2008, p. 11). Braga, como repórter, via primeiro, praticava “a arte da escuta”, já que o privilégio dos repórteres é “o de ver primeiro, o de entrar nas casas, o de ouvir narrativas de vidas, do parto à vivência da morte, para depois transmitir aos outros” (BARCELLOS, 2008, p. 11). O próprio jovem Rubem Braga, anteriormente empenhado como correspondente de guerra na Revolução de 32, revela sobre seu início na carreira como correspondente de guerra: “Eu era um espião da vida, no meio da morte. (...) Eu não reconhecia aliados nem inimigos; apenas

via homens pobres se matando para bem dos homens ricos; apenas via o Brasil se matando com armas estrangeiras” (BRAGA, 1936, p. 166). Aqui não se pode perder de vista que o autor, ao iniciar sua carreira, começa escrevendo textos sobre assuntos e acontecimentos diversos que ocorriam na sociedade. E Braga nunca abriu mão de opinar sobre o que escrevia: “A observação pessoal é uma Fonte de sabedoria, e eu observo as coisas com dois olhos que, embora castanhos e mesmo tirantes a verde, veem este mundo com bastante clareza” (BRAGA, 1948, p. 154).

Assim, o cronista Rubem Braga consegue, com esse poder de nos projetar para além do que está impresso, trazer à baila o seu veio literário. Segundo Sá, Braga “reafirma sua condição de artista recriando a vida em seus mínimos detalhes, especialmente aqueles que podem estar camuflados em outros gêneros. Afinal, ele é o espião que nos passa o segredo da existência numa mensagem codificada, que é, sem dúvida alguma, literatura” (SÁ, 2005, p. 20). Braga procura trazer uma ordem aos acontecimentos do cotidiano no qual se encontra inserido. Considerando sua experiência jornalística, traz o seu leitor para a reflexão sem descurar de fazer literatura, já que

a literatura, ao transformar o caos em cosmos (texto), permite que o jornalista possa construir o entendimento do mundo por meio da leitura. O real se constrói por meio do imaginário, da mesma forma que o pensamento constrói a realidade. A exposição à literatura age na formação do esquema mental que “ensina” a organizar o texto sobre a vida (VICCHIATTI, 2005, p. 90).

O fato de o autor ter estado literalmente em campo na Segunda Guerra Mundial, junto à Força Expedicionária Brasileira, dá credibilidade às crônicas da coletânea de *Com a FEB na Itália*, mesmo porque as crônicas foram produzidas por alguém que esteve no papel de correspondente de guerra e, portanto, na condição daquele que fornece informações a respeito do acontecimento. Entretanto, temos que admitir que o cronista transmutou em crônicas aquilo que colheu em campo; logo, escreveu/inscreveu suas observações: “Imprudente ofício é este, de viver em voz alta” (BRAGA, 1999, p. 157).

CONCLUSÃO

Ao final desta tese, acreditamos ter sido possível discutir as principais características da escrita de *Com a FEB na Itália*. Esperamos que tanto o leigo quanto o meio acadêmico apreciem o resultado, e que a contribuição para os estudos da obra de Rubem Braga alcance o nível de relevância que buscamos conferir a este trabalho. Sabe-se que a pesquisa é uma atividade constante e requer uma busca contínua pelo novo, pelo diferente, por novas alternativas de olhar e, portanto, enseja descobertas. Assim, não pretende este texto ser a última palavra sobre as questões e os temas aqui discutidos. Acredita-se que, como a linguagem, este trabalho esteja vivo e, por conseguinte, desenvolva-se e evolua sempre.

Quando do início das atividades na pesquisa, face à reiterada impressão de leitura da obra *Com a FEB na Itália* como narrativa literária fragmentada e manifestação do engajamento do cronista de Cachoeiro de Itapemirim, sentíamos falta de um *corpus* teórico suficiente e adequado para colocar em diálogo as operações da escrita noticiosa e literária do gênero crônístico, particularmente na recolha das crônicas de guerra de Rubem Braga. Tornou-se necessário eleger um aparato teórico que, por tangência e contaminação, se constituísse como campo fronteiro e dialógico forjado entre as teorias da literatura – com destaque para as reflexões acerca da análise da narrativa – e a linguagem jornalística, bem como obras que tematizassem mais profundamente o gênero crônica.

Nesta operação, cujos resultados encontram-se coligidos na “Bibliografia”, o encontro casual com os livros *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga* (2001), de Carlos Ribeiro, e *Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social* (2005), de Carlos Alberto Vicchiatti, forneceram importantes paradigmas teóricos e metodológicos para o enfrentamento da obra de Rubem Braga. Por outro lado, as obras *Estrutura da notícia* (1993) e *Linguagem jornalística* (1986), ambas de Nilson Lage, bem como *Teoria do jornalismo: identidades brasileiras* (2006), de José Marques de Melo, ofereceram-nos alguns subsídios para as reflexões acerca do processo de escrita jornalística presente na crônica, uma vez que esta se configura híbrida e polimórfica. Neste sentido, pôde-se observar o relevante teor

factual presente na recolha de crônicas de Rubem Braga, bem como seu compromisso com a “verdade dos fatos”.

O livro *O foco narrativo* (2007), de Lígia Chiappini Moraes Leite, e o artigo “Teoria da narrativa: posições do narrador” (1998), de Davi Arrigucci Jr., forneceram-nos o aparato terminológico para lidarmos, em relação à teoria da narrativa, com as nomenclaturas adequadas que foram aplicadas à leitura de *Com a FEB na Itália*. O livro de Lígia Chiappini Moraes Leite (2007) é o único acesso, em língua portuguesa, ao tão fulcral artigo “Point of view in fiction: the development of a critical concept” (1955), de Norman Friedman, uma vez que a segunda parte deste artigo é detalhadamente resenhada e ilustrada por Leite (2007) no capítulo dois de sua obra. Também foi de extrema importância o auxílio que nos dispensou a permanente leitura e consulta de *Como analisar narrativas* (1995), de Cândida Vilares Gancho, e *Gêneros literários* (1993), de Angélica Soares.

Dois pensamentos atravessam e fundamentam toda a tese: as reflexões de Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), e de Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno” (2002). Ambas as reflexões nos ampararam na compreensão de que, em *Com a FEB na Itália*, há uma vontade explícita do autor de marcar a sua posição de narrador, denotando inclusive o deslocamento do repórter em busca das notícias. E que, a partir de uma leitura mais acurada, as narrativas reunidas na obra deixam transparecer um movimento que recupera a figura do narrador. Então, pôde-se detectar que o narrador das crônicas de guerra de Rubem Braga utiliza recursos de extração jornalística para afirmar-se como sujeito da enunciação, ou seja, aquele cuja autoridade discursiva advém da presença física no teatro de operações, comprovada pelas anotações e relatos precisos, incluindo horários e locais dos sucessivos acontecimentos. No entanto, a questão real e mais significativa que se verificou refere-se à tensão entre as presenças do narrador moderno e do narrador pós-moderno nas crônicas do livro, lembrando que Rubem Braga escreve a obra na fronteira entre as duas épocas.

Além disso, os livros *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (2005) e *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), ambos de Jeanne Marie Gagnebin, entre outras obras, subsidiaram teoricamente a abordagem de *Com a FEB na Itália* como narrativa histórica, uma vez tratar-se de um registro feito para a posteridade. Ampliando o

conceito de testemunha, como sugerido pela estudiosa (GAGNEBIN, 2006, p. 57), pode-se dizer que os leitores das crônicas de guerra de Rubem Braga são testemunhas das vozes que permaneceram nas narrativas registradas pelo cronista-repórter, configurando-se como o *locus* do “encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Assim, foi possível verificar um dos grandes méritos da obra do “velho” Braga: o que não veio a público, aquilo que não foi percebido pelo foco oficial e que, portanto, ficaria restrito somente aos que vivenciaram os acontecimentos, foi registrado na obra do cronista. Tal obra não permitiu que muitas vozes emudecessem, nem que os fatos singelos caíssem no esquecimento registrando, como nas *historiai* de Heródoto, também atrocidades, de forma que não sejam repetidas. O cronista transmitiu o que a versão oficial estrategicamente olvida. Tarefa paradoxal que consiste “na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Neste aspecto, ratifica-se a utilidade e importância históricas do livro do Braga. E o ensaio *Sobre o conceito de história* (1994), de Walter Benjamin, foi primordial para que pudéssemos afirmar isso, visto que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Neste sentido, as obras críticas e teóricas compulsadas nos permitiram um aprofundamento no que se refere ao foco narrativo exposto nas crônicas de guerra do correspondente Rubem Braga. Também ofereceram instrumentos para que se pudesse deslindar o veio literário do cronista em meio à linguagem, muitas vezes noticiosa, das reportagens do campo de guerra. Assim, foi possível trazer à tona a imagem de um repórter combativo e engajado na busca de um mundo mais livre e justo, uma vez que o autor, indignado com o cenário que presenciava, mostrou-se enternecido com o preço que o povo italiano pagava pelos “crimes de seu palhaço sangrento” (BRAGA, 1945, p. 47): o *Duce*. Mostrou-se também que a visão particular em relação ao sofrimento italiano tomou proporções universais em prol da liberdade e da justiça: “O fascismo é uma praga difícil de exterminar. É o preço que os povos pagam pela própria desídia. É a defesa frenética dos privilegiados. E contra ele só há um remédio verdadeiro: conquistar e manter a todo custo a liberdade do homem, e só há liberdade entre os homens quando

cada um vale pelo seu trabalho – e não pelo seu nascimento nem pelos seus privilégios” (BRAGA, 1945, p. 150).

Três textos serviram como alicerce para as nossas reflexões acerca do engajamento de Rubem Braga: *O que é um autor* (2009), de Michel Foucault, “A morte do autor” (1984), de Roland Barthes, e “Reverendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo” (2009), de Carlos Ribeiro. O pensamento destes autores foi complementado pelas teorizações de Antoine Compagnon em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999). Assim, a partir destes estudiosos, pudemos concluir que ocorre na coletânea de Braga uma relação entre as questões do autor e do engajamento dos textos, pois o cronista não só aborda e discute temas sociais e políticos da época, mas também se posiciona em relação aos mesmos. E faz isto sem descurar dos registros que contrastam a natureza amena dos campos italianos à insolência dos combates, priorizando sempre o cotidiano do expedicionário, visto que “a ênfase maior do cronista é na humanidade do pracinha resgatado de sua impessoalidade” (RIBEIRO, 2009, p. 91). Então, torna-se claro que as crônicas de guerra já demonstram o engajamento em várias questões que foram discutidas pelo cronista durante as décadas em que esteve em atividade.

No decorrer das muitas leituras de *Com a FEB na Itália*, foi forçoso reconhecer a impressão de ora estarmos diante de textos literários ora de registros factuais. No que se refere a estes últimos, cumpre ressaltar a semelhança com dados de uma investigação de campo. Muitas são as vezes em que emergem as descrições de comportamentos, costumes e cultura em geral, sejam dos componentes da FEB sejam da população italiana. A visão do correspondente de guerra não raro oscilava entre mero observador dos fatos e membro da Força Expedicionária Brasileira. Assim, ocorreu-nos questionar se a escrita das crônicas apresentava algo de etnografia, já que a atividade do repórter guarda analogia com a do etnógrafo.

Foi possível verificar que, ao contrário da etnografia, *Com a FEB Itália* narra fatos inesperados e apresenta momentos culminantes, nos quais os acontecimentos envolvem o narrador. Seu autor não se deixou alienar e não se permitiu ficar estacionado em relação ao mundo e seus mecanismos de poder. As crônicas de *Com a FEB na Itália* buscam a humanização dos acontecimentos mais rudes. Elas deslindam o papel do cronista: tirar beleza daquele cotidiano rude, repleto de iniquidades. A postura

socialmente engajada assumida pelo autor das crônicas de guerra e a autoridade de testemunho de quem esteve “lá”, no campo dos acontecimentos, enfatizam seu veio de cronista-repórter. O cronista, como um investigador de campo, atividade também de repórter, presenciou os acontecimentos, aspecto que, de acordo com Caco Barcellos, é o melhor da prática jornalística: “Ouvir de perto, ao vivo, de preferência com os pés envolvidos ‘na lama dos acontecimentos’” (BARCELLOS, 2008, p. 11). Braga, como repórter, viu primeiro, praticou “a arte da escuta”, já que o privilégio dos repórteres é “o de ver primeiro, o de entrar nas casas, o de ouvir narrativas de vidas, do parto à vivência da morte, para depois transmitir aos outros” (BARCELLOS, 2008, p. 11). O fato de o autor ter estado literalmente em campo na Segunda Guerra Mundial, junto à Força Expedicionária Brasileira, deu credibilidade às crônicas da coletânea de *Com a FEB na Itália*, mesmo porque as crônicas foram produzidas pelo repórter, cujo papel, naquele momento, era o de correspondente de guerra e, portanto, estava na condição daquele que fornece informações a respeito do acontecimento. Entretanto, temos que admitir que o cronista transmutou em crônicas aquilo que colheu em campo; logo, escreveu/inscreveu suas observações: “Imprudente ofício é este, de viver em voz alta” (BRAGA, 1999, p. 157).

Pôde-se constatar que, como um investigador de campo com seu caderno de notas, Braga recuperou as marcas impressivas, as sensações e os vestígios imediatos de tudo que experimentou, observou, pensou e sentiu como correspondente na campanha da FEB na Itália. Para isso ele consultava suas anotações como *fons et origo*, já que várias foram as vezes em que o autor se referiu a tal suporte material da memória. Assim, seu texto, em alguns casos, trata-se de uma narrativa de cunho jornalístico, próxima da reportagem, na medida em que a experiência *in loco* parece favorecer a afirmação da atualidade, da objetividade e da imparcialidade jornalísticas.

Pudemos constatar também que as crônicas de *Com a FEB na Itália* apresentam um narrador que “não tem por alvo recolher os grandes feitos”, pois ele “deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Assim o cronista-repórter recolheu narrativas fragmentadas que valorizam “O pracinha Juan”, “Os moleques de Nápoles”,

“Um espião”, “Nossa gente”, “Enfermeiras”, “Um boiadeiro”, “A menina Silvana”, o “Cristo morto” etc.

Para o desenvolvimento e realização da pesquisa, buscou-se, em primeiro lugar, fazer um levantamento da obra e da vida de Rubem Braga, bem como também das fontes críticas de caráter geral e específico existentes. No decorrer da pesquisa, tal *corpus* teórico foi ampliado, consoante as necessidades advindas do trabalho com o objeto de estudo. A partir da revisão e ampliação da bibliografia, foi possível mapear os teóricos que fundamentaram a leitura que fizemos de *Com a FEB na Itália* e do seu autor, um dos poucos escritores brasileiros a notabilizar-se única e exclusivamente através das crônicas. Conforme as palavras de Lygia Marina Moraes, “Rubem Braga é talvez o único de nossos escritores a entrar para a história da literatura brasileira quase exclusivamente como cronista” (MORAES, 1996, 13).

Gostaríamos de ressaltar que, embora não tenhamos citado no desenvolver dos capítulos a pesquisadora Ana Karla Dubiella, a leitura de seus textos nos ajudou bastante a estreitar os laços com a vida e a obra de Rubem Braga. Tais textos são: *Um coração postiço: a formação da crônica de Rubem Braga* (2010) e *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga* (2007). Ademais, a recente obra *Cadernos de literatura Brasileira: Rubem Braga* (2011), lançada pelo Instituto Moreira Salles com vista aos 100 anos de Rubem Braga estarem se aproximando – 2013 –, também nos forneceu um vasto material para que refletíssemos sobre a vida e a obra do autor e nos obrigou a conferir as informações que já dispúnhamos.

Para entendermos com mais profundidade o contexto histórico do Brasil durante os anos de 1940, foi-nos de fundamental importância a leitura e constante consulta à obra *História do Brasil* (2010), de Boris Fausto. Era preciso entender o processo de “redemocratização” do Brasil, uma vez que o país era uma ditadura e, contraditoriamente, estava defendendo a liberdade do mundo nos campos italianos.

Também era necessário entender mais minuciosamente o processo de formação da Força Expedicionária Brasileira, a FEB. E, para isto, muitas obras nos foram esclarecedoras. Dentre elas podemos destacar: *As duas faces da glória: a FEB vista pelos seus aliados e inimigos* (1985), de William Waack, que fornece opiniões dos alemães e norte-americanos acerca da atuação da FEB nos campos da Itália; *A FEB pelo*

seu comandante (1947), obra do responsável pelos expedicionários nos campos italianos, Marechal J. B. Mascarenhas de Moraes; *A verdade sobre a FEB: memórias de um chefe de Estado-Maior na campanha da Itália* (1968), do Marechal Floriano de Lima Brayner; *Expedicionários na Itália* (1945), de Amador Cysneiros; *Histórias de pracinha: oito meses com a Força Expedicionária Brasileira* (1945) e *As duas guerras da FEB* (1965), ambas de autoria de Joel Silveira; e a obra *Da Itália à Coréia: decisões sobre ir ou não à guerra* (2007), de Vágner Camilo Alves.

Foi possível observar que a crônica, enquanto gênero híbrido, realiza-se na tensão entre o compromisso com a narrativa factual da realidade, penhor da “verdade” jornalística, e as inevitáveis intromissões do *eu* da escrita no registro do cotidiano, uma vez que na recolha de crônicas de guerra vem à tona o acesso intencional do narrador em se fazer também narrado. E isto indica que ele não está preocupado apenas com os fatos puros em si, pois se pronuncia combativo e engajado. Em geral, procurou-se mostrar que “além de constituírem parte importante da obra de Rubem Braga, suas crônicas, escritas umas em 1944-1945, outras mais tarde, constituem um documento impressionante sobre os extremos de barbárie de que o homem é capaz, mas também sobre o lirismo que o cronista soube captar nos momentos mais inesperados” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 30).

Com a FEB na Itália, apesar de ser uma coleção de crônicas muito significativa e bastante citada quando se trata de uma consulta à biografia de Rubem Braga e à Campanha da Força Expedicionária Brasileira nos campos italianos durante a Segunda Guerra Mundial, ainda é pouco estudada. E o desejo de percorrê-la completamente é impossível de ser realizado de uma só vez. O que foi possível fazer aqui foi dar um passo inicial. Esperamos ter contribuído para as discussões acadêmicas e para que seja despertado o interesse pelas crônicas de guerra coligidas por Rubem Braga. A empreitada não acaba aqui. Novas investidas na obra ocorrerão no futuro e, com certeza, vão gerar novos trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Jorge. Narratário. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 2 maio 2012.
- ALVES, Vágner Camilo. *Da Itália à Coreia: decisões sobre ir ou não à guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de novo por aqui. In: BRAGA, Rubem. *Os melhores contos de Rubem Braga*. São Paulo: Global, 2001. p. 5-27.
- . Teoria da narrativa: posições do narrador. In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo: Instituto de Psicanálise – SBPSP, 1998, p. 9-42.
- . Braga de novo por aqui. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 29-50.
- . Onde andar o Velho Braga?. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979, p. 159-166.
- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. Velho Braga. In: FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. *Rubem Braga – literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 85-86.
- BARCELOS, Caco. Prefácio. In: BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ———. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 49-53.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Trad. Maria João Alvarez *et al.* Porto: Porto, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- BRAGA, Rubem. *As boas coisas da vida*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- . *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- . *Casa dos Braga: memória de infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- . *Dois repórteres no Paraná: Rubem Braga e Arnaldo Pedroso d’Horta*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.
- . *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- . *Uma fada no front: Rubem Braga em 39*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- . *Livro de versos*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- . *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- . *Crônicas de guerra: com a FEB na Itália*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- . *Um pé de milho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- . *Com a FEB na Itália*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.
- . *Morro do Isolamento*. São Paulo: Brasiliense, 1944.
- . *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BRAYNER, Floriano de Lima. *A verdade sobre a FEB: memórias de um chefe do Estado-Maior na campanha da Itália*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.
- CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.
- CASTELLO, José. Braga na fronteira. In: *Cadernos de literatura brasileira: Rubem Braga*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 26, 2011, p. 114-123.
- . *Na cobertura de Rubem Braga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CASTRO, Moacir Werneck de. O crime de ser hóspede. In: BRAGA, Rubem. *1939, um episódio em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 179-182.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos brasileiros de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009b.
- COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009a.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. In: *Revista de Letras*: n. 25, vol. 1/2. Universidade do Ceará – UFC, 2003. p. 53-59. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2012.
- CYSNEIROS, Amador. *Expedicionários na Itália*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1945.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- DUBIELA, Ana Karla. *Um coração posição: a formação da crônica de Rubem Braga*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.
- . *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga*. Vitória: EDUFES, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzler. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2009.
- FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. *Rubem Braga – literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: Org. BONNICI,

- Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literaria: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005. p. 33-56.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar; escrever; esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- . *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1995.
- GASPAR, Samantha dos Santos. O cronista etnógrafo: um estudo acerca das crônicas de Rubem Braga entre os anos de 1930 e 1960. In: *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- . *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOMES, Danilo. *Em torno de Rubem Braga*. Brasília: Signo, 1991.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LAGE, Nilson. *Estrutura da Notícia*. São Paulo: Ática, 1993.
- . *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1986.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LUFT, Celso Pedro. *Literatura Portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1967.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MELO, José Marques de. *Teoria do jornalismo: identidades brasileiras*. São Paulo: Paulus, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MORAES, Lygia Marina. *Conheça o escritor Rubem Braga: textos para estudantes com exercícios de compreensão e debate*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- MORAES, Marechal J. B. Mascarenhas de. *A FEB pelo seu comandante*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.

- MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MOURA, Sérgio Arruda de. A crônica: entre o campo literário e o campo jornalístico. *In: Contemporânea: n. 11 (2)*. UERJ, 2008. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br/.../contemporanea_n11_02_serjio_arruda.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2012.
- PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Salvador: Calandra, 2004.
- REVERBEL, Carlos. O jornalista Rubem Braga. *In: BRAGA, Rubem. Uma fada no front: Rubem Braga em 39*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994, p. 7-23.
- RIBEIRO, Carlos. Revendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo. *In: Recôncavos: Revista do Centro de Artes, Humanidades e letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia*. Vol. 3 (2), 2009. Cachoeira, BA: UFRB, 2009. p. 87-101. Disponível em: <www.ufrb.edu.br/reconcavos/pdf/carlos_ribeiro.pdf>. Acesso em: 09 ago 2010.
- . *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga*. Salvador: EDUFBA, 2001.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.
- SANTOS, Joaquim Ferreira (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- SANTOS, Ricardo Luís Meirelles do. *A desordem dos dias: Rubem Braga e a Segunda Guerra*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: UNICAMP, 2001.
- SCHNAIDERMAN, Boris *et al.* Confluências. *In: Cadernos de literatura brasileira: Rubem Braga*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 26, 2011, p. 24-35.
- . *Guerra em Surdina*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SILVA, Ana Paula Ramão da. *Imagens do mar nas crônicas de Rubem Braga*. Dissertação (Mestrado). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005.
- SILVEIRA, Joel. *As duas guerras da FEB*. Rio de Janeiro: Idade Nova, 1965.

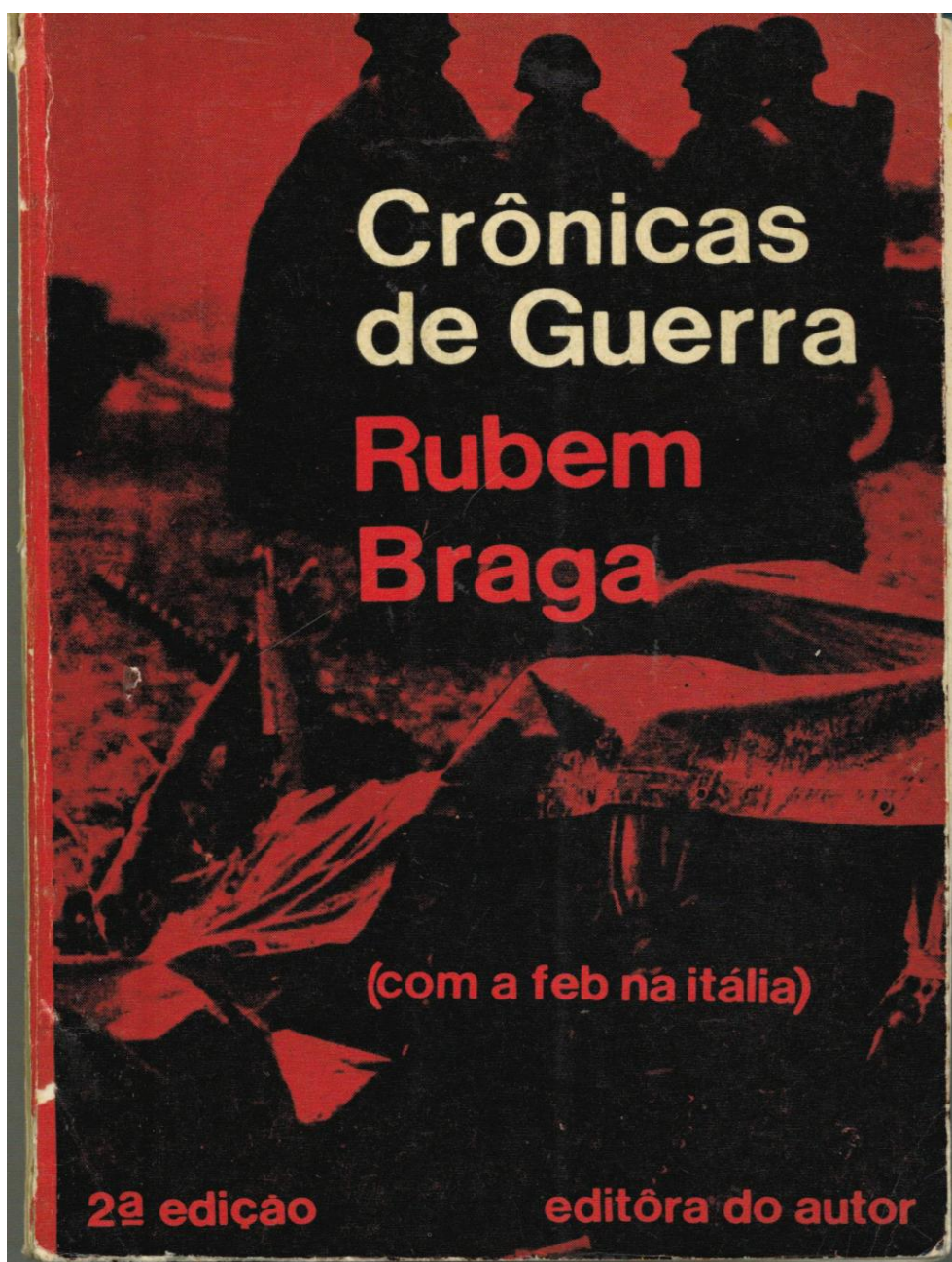
- . *Histórias de pracinha: oito meses com a Força Expedicionária*. Rio de Janeiro: Leitura, 1945.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 218-264.
- . *As morais da história*. Lisboa: Europa-América, 1991.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- VICCHIATTI, Carlos Alberto. *Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social*. São Paulo: Paulus, 2005.
- VIRILIO, Paul. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WAACK, William. *As duas faces da glória: a FEB vista pelos seus aliados e inimigos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXOS

CAPAS DAS EDIÇÕES DO LIVRO QUE REUNE AS CRÔNICAS DE GUERRA



Capa da 1ª edição



Capa da 2ª edição



Capa da 3ª edição