



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Yumi Ando, Marta

Sob o olhar do flâneur: características da crônica em uma narrativa de Lygia Bojunga

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 35, núm. 3, julio-septiembre, 2013, pp. 203-210

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307428857002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



## Sob o olhar do *flâneur*: características da crônica em uma narrativa de Lygia Bojunga

Marta Yumi Ando

Faculdade Alvorada de Maringá, Av. Anchieta, 898, 87013-025, Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: andomayumi@hotmail.com

**RESUMO.** O presente estudo tem por objetivo empreender uma leitura da narrativa *Numa rua de Istambul* de Lygia Bojunga, sob a perspectiva de estudos teórico-críticos sobre a crônica e a concepção de *flânerie*. Nessa medida, procuramos investigar características da crônica presentes nessa narrativa e como o narrador aí configurado se aproxima do *flâneur*. Antes, porém, apresentamos uma visão geral da consecução da obra *Feito à Mão* (1996) em que se insere tal texto, no intuito de contextualizar suas circunstâncias de produção.

**Palavras-chave:** literatura juvenil brasileira, Teoria da Literatura, gênero textual.

### From the *flâneur*'s look: characteristics of chronic in a Lygia Bojunga's narrative

**ABSTRACT.** This study aims analyzing the narrative *Numa rua de Istambul* (In a Istanbul's street) by Lygia Bojunga, from the perspective of theoretical-critical studies about chronic and the *flânerie* conception. Therefore, characteristics of chronic in this narrative and the narrator as *flâneur* are investigated. However, before analyzing, it is presented a general vision about the work *Feito à Mão* (Made by hand, 1996), where the text was published, for contextualizing its production circumstances.

**Keywords:** Brazilian literature for young people, Theory of Literature, textual gender.

### Introdução

Se até o século XVIII a literatura, de uma forma geral, esteve estreitamente ligada aos gêneros, houve, a partir de então, uma ruptura de paradigmas, de modo que o conceito de gênero passou a ser amplamente questionado. Como assinala Staiger (1997), em *Conceitos fundamentais da poética*, uma obra não pode ser enquadrada em um gênero específico, na medida em que qualquer obra pode integrar, em diferentes graus e modos, mais de um gênero, sendo esta diferença de participação o que explica a diversidade e quantidade de tipos literários já observados historicamente.

Essa discussão empreendida por Staiger se acirra quando se pensa especificamente na crônica, que foge às classificações estanques. Nesse sentido, trata-se 'grosso modo' de uma forma narrativa que pode comportar em seu bojo o comentário e a crítica, a biografia e a ficção, o lirismo e o humor, a política e a sátira, o diálogo e a resenha, configurando-se, desse modo, como um gênero informe, em contínua transformação. Em outras palavras, trata-se de um gênero

[...] aberto a qualquer recheio, apelando tanto para o acontecido como para o imaginário, livre o conteúdo como é livre e sem empostação a linguagem que o expressa (MEYER, 1992, p. 105).

Não obstante a dificuldade em conceituá-la, a crônica possui traços que, se não a definem, ajudam, pelo menos, a lhe delinear contornos, conforme podemos constatar em críticos como Arrigucci (1987), Candido (1992) e Meyer (1992). Tais estudiosos ressaltam as fronteiras imprecisas entre a crônica e outros gêneros, mas são unânimes em apontar a ênfase conferida a fatos do cotidiano e a liberdade, tanto na linguagem empregada, como nas temáticas abordadas. Sob esse viés, o cronista consiste, segundo José de Alencar, citado por Meyer (1992, p. 132), em

[...] uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho.

Desse modo, como salienta Candido (1992, p. 14), a perspectiva do cronista “[...] não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão [...]”, o que não é pejorativo, pois, sendo assim, a crônica se torna mais próxima do leitor.

Se é verdade que a crônica pode incorporar características de outros gêneros, a recíproca também é verdadeira; assim, há textos que, embora sejam tradicionalmente enquadrados em outros gêneros, comportam características da crônica, como é o caso da narrativa *Numa rua de Istambul*, que integra o livro *Feito à Mão* de Lygia Bojunga (BOJUNGA, 1999).

Em vista dessas considerações, delineamos o objetivo deste estudo: averiguar características da crônica presentes na referida narrativa e, mais especificamente, examinar a concepção de *flanêrie*. Antes, porém, de nos determos na análise, convém apresentar uma visão geral da consecução da obra em que se insere o texto selecionado, contextualizando as inusitadas circunstâncias de sua produção.

### O projeto

*Feito à Mão*, obra escrita em 1996<sup>1</sup>, possui teor autobiográfico e se constitui em uma coletânea composta de nove textos, assim distribuídos: *Falando com os botões*, *Crow's Nest*, *Uma minha casa*, *Boa Liga*, *As rezas*, *Os mercados do México*, *As Mambembadas*, *Numa rua de Istambul* e *Pra você que me lê*.

No que concerne ao conteúdo propriamente dito, poderíamos enquadrar esses textos no gênero confessional ou narrativa memorialística, na medida em que neles observamos um conjunto de vivências rememoradas pela narradora, conferindo-se ênfase aos espaços pelos quais transitara: a casa da infância, o internato, suas várias moradas e os espaços que percorreria em sua vida andarilha como atriz e viajante.

Por sua vez, no que diz respeito às circunstâncias de produção, o livro integra mais um projeto de Lygia Bojunga: a tecedura de um livro inteiramente artesanal em que afluísse seu ‘eu-artesã’ e, ao mesmo tempo, homenageasse todos os artesãos genuínos, como a própria autora assinala no texto final, intitulado *Pra você que me lê*<sup>2</sup>:

Tempos atrás me deu vontade de fazer um livro do princípio ao fim. Movida pela mesma curiosidade que desde pequena vem abrindo o meu caminho: fazer-pra-ver-como-é-que-é-fazer.

Mas eu só queria fazer o livro se ele fosse feito à mão.

[...] eu queria falar do meu eu-artesã; e queria lembrar a marca que outros artesãos me deixaram [...] (p. 81).

Na consecução desse projeto, contrariando a forma convencional da produção de um livro, em que o escritor escreve um texto para uma editora publicar e, a partir daí, gerar toda uma engrenagem que move a indústria do livro até que este chegue às mãos do leitor, Lygia se propõe não apenas a escrever a mão, como também decide que o ‘feito à mão’ deveria estender-se igualmente ao papel, à encadernação e mesmo à distribuição, visto que ela

mesma levaria consigo cópias do livro nas suas apresentações teatrais de *Feito à Mão*: “Alguns espectadores querendo o *Feito à Mão*, o *Feito à Mão* estava ali, ao alcance” (p. 84).

Como um *bricoleur*, Lygia se lança a uma série de tentativas: algodãozinho estampado para a capa, cordão para ‘enturmar a capa e o miolo’, exercícios de caligrafia, a idealização de uma tipografia até que, em meio a muitos percalços, encontra uma velha amiga que lhe ajuda a alavancar o projeto, em relação à confecção da capa e do papel.

Quanto à parte gráfica, como títulos, capitulares e notas de rodapé, “[...] ia ser tudo feito na minha letra, essa mesma de todo dia (diagramação e logotipo também: tratamento da casa [...])” (p. 95); contudo, para o restante do texto, ela continuava querendo o ‘visual de velha tipografia’. Para concretizar tal intuito, almejava instalar uma tipografia na Boa Liga, uma de suas moradas, mas, como não havia mais tempo, em vista dos compromissos agendados, decide procurar um “[...] tipógrafo-obstinado-a-não-se-deixar-extinguir-junto-com-sua-espécie” (p. 95). Na busca empreendida, encontra, porém, os mais variados obstáculos:

Mas a senhora ainda não ouviu falar das técnicas modernas? (p. 95).

Por que que a senhora não faz isso no computador? (p. 95).

Tem que ser guilhotinado. (p. 96).

Não vai compensar. (p. 96).

E quando, enfim, encontra tipógrafos que aceitavam trabalhar com uma encomenda pequena, com um papel fibroso e não guilhotinar os ‘pelinhos’ (os resíduos das fibras dos papéis artesanais), o preço era exorbitante. Como consequência, decide datilografar o texto em ‘negrito’, mostrando-se satisfeita com a “[...] cara de folheto-de-literatura-de-cordel-antes-do-computador” (p. 97). E mesmo com as diferenças de tonalidade conforme imprimisse menor ou maior força às teclas, os erros e as correções, a inconstância de sua caligrafia, mesmo com tudo isso, a *bricolage* estava bem ao gosto de Lygia.

Datilografado o primeiro exemplar, a autora desabafa, exausta: “[...] não sei qual das duas estava mais esfalfada, se eu ou a máquina obsoleta” (p. 98). Note-se aí o tom irônico e o procedimento de personificação realizado pela autora, visto que não apenas ela, mas também a ‘máquina obsoleta’ encontravam-se ‘esfalfadas’ após o serviço. Diante dessa circunstância, decide comprar uma copiadora, cometendo uma incoerência em relação ao próprio projeto.

<sup>1</sup>Utilizamos, neste estudo, a edição de Bojunga (1999). Nas citações, diretas mencionaremos apenas o número das páginas.

<sup>2</sup>Como se trata de uma explicação acerca do próprio percurso da feitura do livro, este capítulo é anexado somente a partir da edição de 1999, publicada pela editora Agir.

[...] o pecado de ter me imposto um tempo tão limitado pra resolver [...] tantos aspectos do projeto acabou acarretando outro pecado, a meu ver, muito maior: o pecado da incoerência: não sabendo como resolver ‘artesanalmente’ o problema da impressão [...], e ainda entusiasmada com o resultado da ‘experiência negrito’, saí e comprei uma copiadora. (p. 98, grifos da autora)

Em meio à impressão, o ‘Senhor Pecado’, apelido que Lygia atribuíra à máquina, começa a ‘engasgar’, devido aos pelinhos dos papéis:

[...] desliga botão, abre caixa, desengasga folha lá embaixo, ajeita folha lá em cima, liga de novo, pega folha na pilha, ajeita na caixa, aperta botão, o Pecado dá alarme, acende uma luz misteriosa: é pra trocar o cartucho de *toner*, que troço é esse? [...] o estúdio está um caos-feito-à-mão [...] (p. 103).

É interessante notar o modo de construção desse fragmento, na medida em que, além da ironia, vários aspectos contribuem para conferir maior dinamicidade ao relato: o encadeamento de ações relacionadas ao manejo da máquina, responsável por imprimir um ritmo mais veloz ao relato; a performatização da mensagem emitida pela máquina – ‘é pra trocar o cartucho de *toner*’; a interposição do discurso direto – ‘que troço é esse?’.

O encadeamento de ações relacionadas à suposta ‘morte’ da máquina também é tratado com humor:

[...] ele deu o primeiro gemido. Fraquinho. Depois, outro mais forte. Em seguida, começou a piscar umas luzes que eu nem sabia que ele tinha. Será que ele estava querendo uma pausa, um descanso? Foi só me fazer essa pergunta que o Pecado gemeu de novo. Só que, dessa vez, rouco, forte: um estertor pra ninguém botar defeito. E depois, literalmente, apagou. (p. 104)

Fazendo uma inspeção na máquina, detecta “[...] um mar – um MAR! – de pelinhos” (p. 104). Note-se a ênfase que Lygia imprime ao sintagma ‘um mar’, não apenas reforçado pela repetição, como também performatizado pelo corpo gráfico maior, pela intercalação de travessões e pelo ponto de exclamação. Tendo buscado aspirador, pinça de sobancelha e tesourinha de unha, a escritora corta daqui, e poda dali, e, quando, aliviada, liga o ‘Senhor Pecado’,

[...] nenhuma luz aconteceu. Apertei tudo que é botão. Nenhum respondeu. O Pecado estava tão morto, que eu comeci a ter sérias dúvidas de que ele ia poder ressuscitar (p. 105-106).

É assim, entre uma visita e outra do técnico, que o ‘Senhor Pecado’, entre uma engasgada e outra, acaba copiando os 120 livros que Lygia, as artesãs do papel e as encadernadoras conseguiram produzir no

tempo disponível. E, mesmo com os percalços encontrados, a escritora não se lamenta, pois o projeto a aproximou, ainda mais, do *objeto-livro*:

Durante o projeto Feito à Mão, quando eu pensava ou dizia, estou fazendo um livro, eu sentia *mais* do que quando, antes, eu dizia que estava fazendo um livro. [...] É que eu me sentia, literalmente ‘metendo a mão’ no livro, e isso me dava uma sensação de, como é que eu vou te explicar? uma sensação de mais intimidade com ele, é isso. (p. 107, grifos da autora)

Novamente aqui, como, aliás, na obra de Lygia Bojunga em geral, a ênfase no dizer é performatizada por recursos gráficos, como o itálico e a caixa alta, o que é reforçado pelo uso reiterado do verbo *fazer*, verbo que, na produção lygiana, está comumente relacionado a procedimentos metalinguísticos.

Na expectativa de retomar o projeto, surge, porém, uma controvérsia entre aqueles que o acompanharam mais de perto: uns achavam que a autora deveria continuar o ‘projeto do livro-artesanal-do-princípio-ao-fim’, ao passo que outros achavam que seria mais viável trilhar os caminhos da indústria editorial:

[...] não viam razão nenhuma de não dar uma *vestimenta de todo dia* ao meu texto do *Feito à Mão*, botando esse texto num livro como qualquer outro livro, distribuído e vendido em lugar que distribui e vende livro (p. 109, grifos da autora).

A própria Lygia, afinal, acaba por sentir-se desconfortável com o fato de que tinha escrito um livro que o leitor em geral não poderia ler e decide que o *Feito à Mão* não deveria mais se ‘esconder’ do leitor:

E assim [...] quando você entrar numa livraria qualquer, é possível que você encontre o *Feito à Mão* por lá. É também possível que você saia da livraria me abraçando (ele sou eu, não é?). É possível até que a minha companhia te dê prazer.

E então, você e eu vamos continuar mais um livro juntos e juntas, levando adiante o jeito que escolhemos de nos comunicar. (p. 111, grifos da autora)

Convém observar que a decisão da autora de aproximar seus leitores do *Feito à Mão* é encenada na própria linguagem empregada, uma vez que, embora Lygia esteja se valendo de hipóteses e suposições – ‘quando você entrar...’, ‘é possível que você encontre...’ – na verdade, no entanto, estas suposições acabam por adquirir estatuto de realidade, na medida em que o discurso é dirigido diretamente ao leitor que está com o livro diante dos olhos. Desse modo, a ação futura referida discursivamente – ‘você e eu vamos continuar...’,

singularmente, torna-se, no ato da leitura, um presente dêitico, posto que a comunicação escritora/leitor(a) ocorre no momento mesmo em que o texto é lido.

Em vista da apresentação das circunstâncias de produção de *Feito à Mão*, verificamos que, nos fragmentos citados, já é possível notar características geralmente atribuídas à crônica, tais como: a linguagem coloquial, o tom familiar, a simplicidade, a composição aparentemente solta e a leveza, geradoras de uma estreita proximidade com o leitor. Aliás, o leitor, nesse texto, é o próprio interlocutor da narradora, o que se evidencia a partir do título: *Pra você que me lê*. Tais características, que se constituem nos fios com que a autora tece a metalinguagem de que se compõe o texto, encontram-se também presentes em *Numa rua de Istambul*, conforme veremos a seguir.

### Flanando em uma rua da Turquia

Contextualizadas as circunstâncias de produção de *Feito à Mão*, deter-nos-emos no texto *Numa rua de Istambul*, em que se focaliza uma das vivências da Lygia-viajante. Entretanto, mais do que uma simples viagem, podemos depreender dessa narrativa o rico aprendizado que a escritora incorpora enquanto *artesã da palavra*, a partir do olhar de *flâneur* que direciona, ao mesmo tempo instigada e fascinada, a outro artesão.

Nessa narrativa, tem-se, a partir do próprio título, o enquadramento espacial, que, ao mesmo tempo, revela-se específico e genérico: específico porque nos indica o país em que transcorreu o relato e genérico porque não se trata *da* rua tal, mas de uma rua qualquer. E a rua, não importa qual nem onde, é a morada privilegiada do *flâneur* que, “[...] entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Apresenta-se como motivo dinamizador a reflexão em torno da memória, característica marcante não apenas, mas inclusive na crônica, conforme assinala Arrigucci:

São vários os significados da palavra ‘crônica’. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.

Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido [...] (ARRIGUCCI, 1987, p. 51).

A reflexão geradora do relato surge em decorrência de um comentário, aparentemente banal, sobre a importância e a utilidade de uma agenda:

Quando eu ganho uma agenda grande de presente, guardo ela pra isso ou pr’aquilo, e compro uma desse tamanhinho pra usar.

Quando escuto alguém perguntando, a sua agenda tá muito cheia? sinto uma dor fininha no ouvido. E é sempre a mesma estranheza no olho que está me olhando quando eu respondo, claro que não! a minha agenda tá sempre vazia. Porque faz tempo [...] que eu descobri em mim essa aspiração máxima: desamarrar o mais possível cada um dos meus dias, pra poder emparelhar com as horas num ritmo *meu*. (Então nada mais natural do que ter optado pelo ofício solitário da escrita). (p. 73, grifo da autora)

E a autora prossegue:

Isso não quer dizer que a agenda comprada fique em branco, claro que não! Estou sempre escrevinhando um lembrete ou uma idéia qualquer nesses caderninhos (caderninho me parece o nome adequado pro objeto em questão) (p. 73).

Nesses fragmentos, é possível notar, entre as características que usualmente se atribuem à crônica, a proximidade com o leitor, possibilitada pela linguagem descontraída e mesmo coloquial, a referência a um fato miúdo do cotidiano, o tom desprezioso. Como sublinha Antonio Candido,

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela [a crônica] se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite [...] recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1992, p. 13-14).

No que se refere à linguagem, também podemos afirmar, ainda nos apoiando em Candido (1992), que, na passagem citada, assim como no desenrolar de todos os textos que compõem a obra, não há espaço para a sintaxe rebuscada, inversões, vocabulário ‘opulento’, sinônimos e palavras raras. A via escolhida é a simplificação e a naturalidade que se aproximam do nosso jeito mesmo de ser, de modo a não apenas romper com o artifício, mas também tornar o texto mais condizente com nossa realidade e, portanto, estilisticamente mais verossímil, uma vez que a contrapartida, ou seja, o texto grandiloquente pode falsear o real.

É folheando um desses ‘caderninhos’, que a autora depara com um dos referidos lembretes:

Comprar agrião e lentilha  
Mandar foto pra Flora  
Fazer a Renata se chamar Rebeca (p. 74).

Mais do que uma versátil economia linguística, característica marcante não só na crônica, mas também nas narrativas lygianas, verificamos, nesse trecho, o recurso da intertextualidade, que se concretiza na referência à Rebeca, personagem do conto *Tchau*, publicado em 1984, em obra homônima. Delinca-se, assim, a função essencial do ‘caderninho’:

[...] um pequenino espaço à mão, sempre carregado na bolsa, pra anotar isso e aquilo de uma personagem que eu estou criando ou de um personagem que eu quero criar. Esses personagens que, um dia, talvez, quem sabe, vão ser, atendem pelo primeiro nome de Embrião: Embrião fulano, Embrião Sicrana (p. 74).

É com base nessas reflexões metalinguísticas que a escritora direciona seu foco para outra lembrança, resgatada a partir das anotações que fizera em uma viagem à Turquia:

Istambul. Entardecer. Andorinha chegando.  
Céu avermelhado. Mesquita. Minarettes.  
Recitação do muezim. Rua congestionada.  
Tráfego: caos. Carro, caminhão, carroça.  
*Outdoors*: anúncio de filmes. Monte de gente. Pobreza. Pressa. O artesão velho no meio do caos. Mão trabalhando.  
No capricho. Na calçada. Que figura!  
Que emoção (p. 75).

Nessa descrição, que se constitui em um verdadeiro quadro vivo, a economia linguística, a gradação na focalização da cena e a beleza das imagens sensoriais fazem com que o texto incorpore características próprias da poesia. O olhar de Lygia Bojunga é, assim, filtrado pela sensibilidade lírica da escritora, que se torna uma *flanêuse*, isto é, um sujeito que observa a multidão e que, embora não faça parte dessa multidão, identifica-se de alguma forma com ela. Como nos elucida Antelo (1992), o *flâneur* configura-se como o narrador da urbe, que dirige seu olhar à multidão, embora não participe nem faça parte dela. É um perseguidor de algo que nem ele sabe direito o que é e, desse modo, procura, olha, examina, dá voltas, flana, enfim. Trata-se de um galicismo que outrora traduzia a própria condição do cronista: “[...] narrador do vagar sem destino e da atenção flutuante da experiência” (ANTELO, 1992, p. 156).

De acordo com Benjamin (1989, p. 113), a multidão em meio à qual o *flâneur* transita é concebida como simples pessoas nas ruas:

[...] não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes [...].

Para Benjamin (1989, p. 194), o coletivo, representado pela multidão,

[...] é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes.

O íntimo desejo do *flâneur* é emprestar uma alma a essa multidão, como faz Lygia Bojunga, ao focalizar o velho artesão em meio ao caos da paisagem urbana.

Na passagem transcrita, vale notar que o olhar se afunila, tal como uma câmera que primeiro focaliza a paisagem e, gradativamente, vai fechando o ângulo até enquadrar uma figura humana e, em seguida, o trabalho executado por suas hábeis mãos. Em meio ao caos com que se defronta na rua, a Lygia-*flanêuse*, ao deparar com o artesão, vivencia uma emoção, agora revivida como uma catarse, ao ler a cena registrada:

A emoção, por grande que tenha sido na época, na certa não foi maior que a emoção que eu senti agora, quando essa cena [...] explodiu na minha memória, [...] que eu fiquei aqui, estatelada, olhando pra tela panorâmica que se abriu dentro de mim pra passar aquele meu cinema de vida (p. 75).

É assim, em meio a uma mistura estonteante de sons e imagens, burburinhos, buzinas, vendedores ambulantes, cartazes, poluição, carroçaria, tudo isso contrastando com a recitação do muezim e o céu avermelhado, que a escritora, revivendo a lembrança, se detém no artesão: “[...] um artesão velho, sentado num banquinho cotó, junto da parede de um prédio” (p. 76). A parede também não escapa ao olhar atento da *flanêuse*: “A parede também é velha, tem risco, tem descascado, tem cartaz colado. E tem um prego que pendura um bordado” (p. 77). Assim, por via indireta, a atividade do artesão como bordador é consequentemente revelada. A seguir, o olho esmiúça detalhes referentes à aparência do artesão:

Cabelo branco, enroscadinho;  
pele crestada, de quem trabalha no tempo;  
pele riscada, de quem já tem tempo;  
pele tapada um pouco de uma barba por fazer (p. 77).

Note-se o paralelismo empregado para descrever a pele do artesão e, mais adiante, o modo inusitado com que a escritora vincula essa descrição à paisagem do entorno, como se esta fosse uma extensão do artesão:

[...] terno escuro e surrado, e mais a camisa branca, que ficou aberta no pescoço.

O meu olho olha ainda com mais força:  
dá pra ver um colarinho puído e a tarde já acabando.

O ar está frio (p. 78).

Percebe-se, desse modo, que a descrição presente no caderninho e resgatada pela narrativa incorpora traços da lírica, uma vez que, ao buscar uma saída literária, a cena é vazada pela subjetividade e emoção da escritora. Nessa medida,

[...] às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo (ARRIGUCCI, 1987, p. 55).

Em outros termos, podemos afirmar com Candido (1992, p. 14) que,

[...] em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, [o cronista] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas.

Mas o ponto fulcral da narrativa está na atenção conferida pela narradora à mão, motivo recorrente na prosa de Lygia Bojunga: “Meu olho vai esmiuçar a mão do artesão: criando” (p. 77). “A lente da minha memória vai chegando pr’um *close up* da mão do artesão” (p. 79).

Em Lygia, o criar está diretamente relacionado ao fazer, à *poiesis* inerente ao artesão genuíno:

Mas o artesão borda sem pressa. Trabalhando cada ponto no capricho. Naquela obstinação do artesão genuíno: na hora de fazer, fazer feito coisa que vai durar pra sempre. Está inteiramente ligado no trabalho. Paira no caos, não parece tomar conhecimento do que rola em redor. Às vezes, endireita as costas. Depois, vai se curvando de novo, devagarinho, sem se dar conta da reverência que faz pra mão. (p. 78)

Note-se a construção dêitica que percorre a narrativa, uma vez que o tempo, desligando-se da sucessão, privilegia o próprio momento de construção do relato. Nessa passagem, a narradora não está apenas rememorando o passado, mas vivenciando-o. Conforme elucidado Octavio Paz (1982, p. 77), “[...] não é o que foi, nem o que está sendo, mas o que está-se fazendo: o que está sendo gerado”.

É, pois, mediante o emprego da cena e da enunciação, como procedimentos de manipulação do tempo, que Lygia tece considerações a respeito da mão do artesão. Em meio a tais considerações, percebemos que, na concepção lygiana, a mão

torna-se metonímia do fazer e do trabalho artístico. Na tese de Cleide Papes, que se concentra na simbologia da casa, do nome e das mãos em narrativas de Alice Vieira e Lygia Bojunga, a autora discute justamente a relação entre o fazer e as mãos:

Focalizar o *fazer* propõe a necessidade de falar das mãos, parte do ser humano que significativamente o representa na sua criatividade, pelas táticas inventivas de vivência e sobrevivência, pelo seu trabalho, na sua habilidade de moldar o espaço em que vive, pelas estratégias de construção – desconstrução – reconstrução com que ele transforma o mundo. (PAPES, 2002, p. 108, grifo da autora)

Nessa perspectiva, as mãos, ao manifestarem a atividade humana, concentram o dualismo de que somos dotados, uma vez que delas emanam tanto energia positiva, como negativa. Como afirma Papes (2002, p. 108), apoiando-se em Chevalier, as mãos encerram ‘as idéias de atividade’, carregando “[...] o sentido de poder e dominação, de criação e transformação [...]”, sendo que a própria palavra ‘manifestar’, de mesma raiz etimológica, traz o sentido daquilo ‘que pode ser seguro ou alcançado pela mão’.

Ao fazer um *close* na mão do artesão, a autora rememora outras mãos de outros artesãos: a mão de uma crocheteira de Minas, a mão da sua mãe, a mão de tantos artesãos do nordeste brasileiro. É preciso, todavia, lembrar que quando Lygia se refere à mão, mais do que seu feito, ressalta o seu jeito:

Um jeito que eu sempre vejo na mão do artesão genuíno. Esse jeito, por exemplo, que o teu dedo deu agora, pra desmanchar o ponto feito e experimentar fazer melhor (p. 79).

É interessante observar que, embora o único interlocutor da narradora seja o leitor, nesse momento ela se dirige diretamente ao velho artesão, como se, ao congelar sua imagem em um *close*, pudesse presentificá-lo e dirigir-lhe a palavra, concretizando, assim, a lembrança evocada.

Desse modo, o texto se transforma em um espaço mágico, em que se instaura o poder da palavra, com sua capacidade de presentificar/concretizar as coisas evocadas. Trata-se, em outros termos, da força criadora da palavra. Falar converte-se, então, em instrumento capaz de reengendrar a realidade. Como se expressa Octavio Paz, ao tecer comparações entre a operação poética e a magia,

[...] cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo susceptível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca (PAZ, 1982, p. 41).

Vale observar que o 'você' que a narradora dirige ao velho artesão estende-se ainda a um 'vocês', para referir-se a outros artesãos de países distantes, no momento em que ela lhes pergunta se eles faziam ideia do 'milagre da multiplicação desse jeito', que se observa nas entranhas do Brasil. Percebemos, assim, um procedimento polifônico de desdobramento na instância do interlocutor, que então se divide em: leitor, velho artesão e outros artesãos.

É nesse momento que a narrativa revela sua faceta mais crítica, posto que Lygia Bojunga explicitamente se coloca em defesa dos artesãos do nordeste brasileiro:

Não tem sertão, não tem miséria, não tem não-ter-terra, não tem indústria da seca, não tem explosão tecnológica, que quebre a garra e o talento da mão nordestina, pra arrancar beleza e serventia de um tantinho de coisa (tão tantinho que, às vezes, eu até duvido se artesão de uma outra terra é capaz de fazer igual): uma ou outra lata velha (e que escultura sai dali!), meio quilo de trapo (e olha só o standarte!), um bocadinho só de linha (e, nossa! que renda). Parece que, quanto mais difícil vai ficando a vida pra eles, mais esse milagre de mão vai se aprimorando. [...] Uma vez, eu estava em Pernambuco, [...] ele era um oleiro, e eu parei pra ficar vendo o jeito dele trabalhar. Era isso! justo isso: feito essa agulha é uma continuação do teu dedo, o barro e a mão do rapaz de Tracunhaém... (p. 79-80)

O tom aqui presente faz o texto ultrapassar os contornos de uma narrativa memorialística e ganhar em teor crítico, ampliando, em consequência, a consciência crítica do leitor. Nesse sentido, mais do que um simples 'espectador do mundo a sua volta', como define Messer (1996, p. 148-149), o *flâneur* é alguém que não abdica do conhecimento apreendido nas ruas, não se reduzindo a um simples observador:

Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. (BENJAMIN, 1989, p. 186)

Percebemos, portanto, que tanto a experiência, como a observação dos fatos, revelam-se importantes para o flanar, na medida em que o *flâneur* observa a vida a seu redor, mas não se abstém de vivê-la. O *flâneur*, porém, não observa de forma objetiva, mas guiado por interesses subjetivos. É nessa medida que o seu olhar é ingênuo e imprevisível, ao ser guiado pelo que genuinamente lhe interessa e, ao mesmo tempo, crítico e reflexivo, em relação ao objeto focalizado.

Delineia-se, assim, o papel formador da crônica e de textos que dela se aproximam, visto que, por meio da simplicidade, brevidade e leveza, humanizam e fazem 'amadurecer a nossa visão das coisas', pois

[...] tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação. Para voltarmos mais maduros à vida (CANDIDO, 1992, p. 19-20).

### Considerações finais

Com base na leitura realizada, podemos afirmar que o papel formador e, portanto, humanizador da crônica, tal como defendido por Candido (1992), pode ser observado com clareza *Numa rua de Istambul* de Lygia Bojunga.

Conforme vimos, a narrativa em questão não apresenta uma classificação estanque, mas podemos dizer que comporta características do referido gênero, tais como: a proximidade com o leitor, a linguagem espontânea, a referência a um fato miúdo do cotidiano, o tom desprezioso, a relação com o tempo enquanto memória escrita. Rejeitando o rebuscamento formal, aposta na simplicidade e rompe com o artifício, aproximando-se mais da nossa realidade cotidiana.

É assim que, ao pescar os fios da memória nos quais se enredam suas vivências de andarilha, a Lygia-*flâneuse*, centrando-se em um fato aparentemente banal e presentificando-o, direciona a outro artesão um olhar filtrado pela sensibilidade poética e, ao mesmo tempo, pelo crivo crítico da escritora. Desse modo, transitando entre o lirismo e a crítica social, a autora focaliza um velho artesão de Istambul, ou melhor, focaliza metonimicamente sua *mão* naquela obstinação inerente ao fazer artístico, e de Istambul, volta seu olhar para os artesãos brasileiros que, mesmo em meio a tanta dificuldade e miséria, conseguem extrair arte com o suado trabalho de suas mãos.

### Referências

- ANTELO, R. João do Rio = Salomé. In: CANDIDO, A. (Org.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Rio de Janeiro: FCRB; Campinas: Unicamp, 1992. p. 153-164.
- ARRIGUCCI, D. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- BOJUNGA, L. **Feito à mão**. Capa de Miriam Lerner. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. (Org.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Rio de Janeiro: FCRB; Campinas: Unicamp, 1992. p. 23-29.

MESSER, O. **Figurações do dândi**. Campinas: Unicamp, 1996.

MEYER, M. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, A. (Org.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Rio de Janeiro: FCRB; Campinas: Unicamp, 1992. p. 93-134.

PAPES, C. C. S. **A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)**. 2002. 148f. Tese

(Doutorado em Literatura Portuguesa)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

*Received on January 18, 2011.*

*Accepted on April 13, 2012.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.