

# A CRÔNICA CONSTRÓI A INTERSUBJETIVIDADE: UMA LEITURA FENOMENOLÓGICA DE "HOMEM NO MAR", DE RUBEM BRAGA

Larissa Leal Neves (UFG)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta uma leitura da crônica "Homem no Mar", de Rubem Braga, pautada nos conceitos da fenomenologia merleau-pontiana, centrando-se, porém, na noção de intersubjetividade, a qual entendemos que constitui o cerne dessa crônica. Outros conceitos, tais como a temporalidade e a corporeidade, também são abordados na medida em que contribuem para a compreensão daquela. Com esse tipo de análise, buscamos demonstrar como a crônica bragueana de teor lírico apresenta um exercício da percepção e da subjetividade modernas.

**Palavras-chave:** fenomenologia francesa; intersubjetividade; crônica lírica.

## Introdução

A crônica "Homem no Mar", de Rubem Braga, foi publicada pela primeira vez no jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, em janeiro de 1953, e compilada no volume *A Cidade e a Roça* (título posteriormente alterado para *O Verão e as Mulheres*), em 1957. Trata-se de um texto da maturidade do cronista, já então renomado pelo autêntico lirismo que surge nos momentos mais simples, e até mesmo mais efêmeros, do cotidiano – questão crucial ao gênero. Publicada durante o período do "estouro" da crônica nos jornais cariocas e em muitas capitais brasileiras, época de grande

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, área de concentração: Estudos Literários. Bolsista CAPES. E-mail: [larileal.neves@gmail.com](mailto:larileal.neves@gmail.com).

modernização do país e mudanças de comportamento, nesta crônica Braga vai na contramão da tendência em falar dos temas estritamente urbanos e constrói, sem sair, porém, deste ambiente, a sensibilidade, tal como entendida pela fenomenologia, numa simples cena que poderia acontecer em qualquer cidade litorânea mas acaba por ganhar relevância lírica. Interessa-nos aqui, dessa forma, compreender como é construída essa sensibilidade e como, sendo lírica, dá lugar ao outro, à intersubjetividade.

### A fenomenologia francesa, a subjetividade e o lirismo moderno

É necessário, de início, ter em mente o conceito de percepção em que fundamentamos a leitura fenomenológica de "Homem no Mar", o qual pode ser sintetizado na seguinte afirmação de Maurice Merleau-Ponty (1999): "se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que se percebe em mim, e não que eu percebo" (Merleau-Ponty 1999: 290). Para a fenomenologia, especialmente a merleau-pontiana, todo conhecimento humano tem sua origem na experiência perceptiva do mundo, pois a consciência não existe fora dele, em si mesma, como defendiam as teorias clássicas, antes forma-se na inter-relação "consciência/mundo". É pela percepção, então, não só que o homem conhece, mas que lhe é permitido conhecer, por isso ela se imprime nele.

Tal compreensão implica, pois, uma concepção de subjetividade que se distancia da clássica ideia do sujeito fechado em si mesmo, e que em literatura aparece como o "eu-lírico", para o qual o mundo não existe senão em consequência de suas próprias emoções<sup>2</sup>. A subjetividade fenomenológica é antes o sujeito que constitui a si porque constitui o mundo, daí o fato de ser uma subjetividade em permanente construção, pois o mundo não existe como dado, mas como o inacabado; existe, pois, na "relação ambígua de um ser encarnado e limitado com um mundo enigmático que ele entrevê, que ele nem mesmo para de frequentar, mas sempre por meio de perspectivas que lhe escondem tanto quanto lhe revelam" (Merleau-Ponty 2004: 30). Justamente por isso, na literatura moderna o lirismo deixa de ser somente o extravasamento de um "eu" para aparecer no mundo ao redor, na descoberta das coisas, o que Michel Collot (2004) chamou de "o sujeito lírico fora de si", pois, se são compreendidas por meio da nossa relação com elas, ao descrevê-las, o sujeito lírico não foge à sua subjetividade, antes a reconhece como parte do processo de percepção da coisa e, mais do que isso, reconhece como esta o "afeta". Assim, pois, "o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras" (Collot 2004: 167), mas no horizonte deste mundo encontra-se também o *outro*.

A questão do outro era problematizada a tal ponto na tradição clássica do sujeito lírico, que falar sobre ele tornava-se uma impossibilidade: se o ser só existe em si mesmo, em sua própria *cogitatio*, então não é possível ter acesso ao outro. No entanto, com a colocação da subjetividade no mundo esse encontro é possível, e a

<sup>2</sup> A definição clássica a respeito do lírico é exposta nos termos de Hegel, aqui citada segundo a problematização de Michel Collot (2004).

isso chamamos intersubjetividade, pois “um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de ações ou afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço de sua figura moral para mim” (Merleau-Ponty 2004: 43), então, não é nem só um corpo nem só um puro espírito ao qual não posso ter acesso, mas uma totalidade como eu que, estando presente no mesmo mundo, ao mesmo tempo, aparece a mim por meio do seu corpo e de seu comportamento. Mesmo que nunca possa ter acesso total a esse outro, dele tenho uma presença e a partir disso construo seu “eu”. Abra-se, com isso, a possibilidade de um lirismo pautado na intersubjetividade, e é este o processo que verificaremos na leitura da crônica em questão.

Assim sendo, quando falamos de lírico não estamos tratando somente do poema, quanto mais no contexto moderno, em que se desvanecem cada vez mais as fronteiras de gênero<sup>3</sup>. Por isso, ampliamos a concepção aos demais gêneros em que o lirismo se manifesta e, nesse sentido, incluímos a crônica, pois, embora haja a tendência comum de identificá-la com a narrativa, sua situação de gênero híbrido já foi assinalada por diversos estudiosos da literatura brasileira e é inclusive registrada no *Dicionário de Narratologia* (2007):

A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geográfico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias (Lopes & Reis 2007: 133).

Há, então, uma tendência em classificar tipos de crônica de acordo com o teor que predomina no texto. Nesta categorização, Afrânio Coutinho (1999) assinalou que a crônica lírica, a que ele chama “*crônica poema-em-prosa*, de conteúdo lírico, [é] mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado” (Coutinho 1999: 133). Embora ainda utilize os termos do conceito clássico de lírico, essa definição não está longe do lirismo como estamos tratando, pelo contrário, notamos que é exatamente essa emoção trazida pelo que não é “eu”, ao evidenciar a vida externa ao cronista que passa a fazer parte da sua experiência, que se identifica de imediato com tal concepção e, conseqüentemente, com a ideia fenomenológica de subjetividade.

É nesse sentido que Rubem Braga é considerado um dos cronistas mais líricos. O seu lirismo é a expressão da paisagem cotidiana e de seus sentidos, da cidade que traz à tona as memórias do cronista, das pessoas comuns que a habitam e que interessam a ele como seres humanos, mais do que como personagens a construir. Por isso, Davi Arrigucci Jr (1987) define essa perspectiva como a de “um contemplativo, que parece manter diante da vida ao redor uma atitude tolerante de

<sup>3</sup> Essa observação acerca da literatura moderna-contemporânea está assaz difundida e é problematizada em muitos estudos de teoria literária, tais como o de BERRIO & FERNÁNDEZ (*Poética: tradição e modernidade*. Littera Mundi, 1999) e GLOWINSKI (Os gêneros literários. In: ANGENOT [et al.] (org). *Teoria Literária: problemas e perspectivas*. Publicações Dom Quixote, 1995), além de ser uma das bases das teorias da pós-modernidade.

passividade receptiva" (Arrigucci Jr 1987: 35), e é, em especial nestas últimas palavras, aquilo mesmo a que Collot referia-se ao dizer que o sujeito lírico pertence ao *outro*, seja ao mundo, ao tempo ou à linguagem. Procuremos, então, demonstrar como tal perspectiva se processa na crônica.

### "Homem no Mar": uma leitura fenomenológica

Em termos gerais, "Homem no Mar" é esta cena do cotidiano que leva a uma percepção fenomenológica, de onde nasce o seu lirismo. É o olhar do cronista, tornado personagem que focaliza a cena, sobre um homem desconhecido que nada na praia deserta e, por esse gesto, causa-lhe empatia. Não há, portanto, uma narrativa sobre esse homem – embora haja construção temporal – porque o que centra a atenção do cronista é a sensação gerada em si, a suspensão no instante de intencionalidade, isto é, do momento em que a consciência percebe o outro e como afetando-o, gera significado a ele e à cena. Assim sendo, é a intersubjetividade em exercício, pautada na corporeidade, por meio da qual o cronista manifesta a sua empatia para com o *outro*.

Não há de início, porém, a problematização do tema da intersubjetividade como tal. Faz parte do estilo de Rubem Braga uma aparente despreensão ao início das suas crônicas, depois do que ele pode ou emendar uma conversa, sobre o mesmo tema, ou trazer à tona, de repente, o elemento central de sua "história". É este segundo o caso em questão: "De minha varanda vejo, entre árvores e telhados, o mar" (Braga 2005: 272). O cronista estabelece, como quem nada diz e, ao mesmo tempo, como quem precisa primeiro se situar para contar, concretamente o seu espaço e os limites pelos quais vê essa paisagem, a ele corriqueira: a sua relação com o mar, daquele lugar, é apenas visual e distante, no entanto, é significativa, já que esse situar-se marca uma espacialidade fenomenológica, pois, segundo Merleau-Ponty, a partir do corpo é que o espaço pode ser delimitado como tal, ou seja, é a possibilidade de ser vivido, habitado, que o faz significar como espaço. Sendo assim, tanto a localização do cronista de sua janela e as delimitações daí causadas à sua visão do mar, quanto essa paisagem, marcada como possibilidade, revelam-se espaços significantes. É, então, falsamente despreensiva a frase inicial porque assenta o cronista, mesmo que ficcionalizado em nome de um focalizador da cena, na situação de um ser encarnado, em intencionalidade latente, que se constata na linguagem: se diz, utilizando-se da marca linguística do presente, o que vê e de onde vê, coloca o leitor ao seu lado, aparentemente diante de uma situação *in nascentia*, quer fazê-lo sentir o mesmo que ele, ao mesmo tempo, em suma, *perceber* como ele.

E o que ele vê a partir de então? "O vento é nordeste, e vai tangendo, aqui e ali, no belo azul das águas, pequenas, espumas que marcham alguns segundos e morrem, como bichos alegres e humildes; perto da terra a onda é verde" (Braga 2005: 272). O cronista dirige-se àquele espaço distante e significativo a fim de apreender-lhe sensorialmente, a vivê-lo, e descreve-o de modo a abarcar a totalidade da paisagem, como se relacionam os seus elementos: sendo, sobretudo, visual, que é o sentido privilegiado da percepção do cronista pela forma como ele se perspectiva diante da paisagem, realça as cores do mar e o tamanho e movimento das espumas,

mas também sente o vento e por isso percebe como este participa da formação das ondas. Essa confluência dos sentidos distingue o modo de viver o espaço que é de um ser encarnado, portanto, justifica a localização inicial do cronista e demonstra como, de fato, este espaço está “organicamente ligado a nós” (Merleau-Ponty 2004: 15), isso porque

nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele (Merleau-Ponty 2004: 24).

É nesse sentido que, a partir dessa confluência, o cronista identifica uma metáfora da vida que expressa o seu próprio envolvimento com a paisagem: a alegria e a humildade percebidas são já o seu modo de relacionar-se com o mar, são características que a partir da paisagem investem-se nele. Criam, nessa descrição, um ambiente receptivo.

Ressaltamos, novamente, que estamos diante do exercício de percepção transformado em linguagem: além da metaforização, o cronista apoia a postura fenomenológica diante do mundo na marca linguística do presente, fazendo com que seu olhar transforme-se no próprio olhar do leitor, guiando-lhe. Por isso, a finalização da descrição é modelar: se as águas eram azuis no mar, percebe agora que com o quebrar das ondas, já na praia, ela toma outra tonalidade. Assim, a maneira como a paisagem afeta o cronista prepara também para a percepção da figura que lhe vai arrebatá-lo definitivamente, passando a nele perceber-se: “Mas percebo um movimento em um ponto do mar; é um homem nadando. Ele nada a uma certa distância da praia, em braçadas pausadas e fortes; nada a favor das águas e do vento, e as pequenas espumas que nascem e somem parecem ir mais depressa do que ele” (Braga 2005: 272).

O que se segue é o olhar sobre um *outro* que participa da paisagem, sendo nela localizado a partir do que já havia sido observado pelo cronista e a maneira como esse homem age, envolvido nela, é também percebida de maneira afetiva: estar “a favor das águas e do vento” não se refere somente à sua direção espacial, mas ao seu caráter moral, pois sua ação não aparece como enfrentamento ao mundo natural, mas existência pacífica, experiência fraterna com ele, por isso suas braçadas, apesar de fortes, são tranquilas. O cronista, então, concentra-se em mostrar a cena, interessando-se em cada detalhe que a constrói, mas pauta-se somente na sua percepção, por isso, ao falar do movimento das espumas, “vivas”, com a qual o homem se integra, diz “parece”, sem certeza, apenas referendando-se no instante. Porém, refletindo, logo em seguida metaforiza: “Justo: espumas são leves, não são feitas de nada, toda a sua substância é água e vento e luz, o homem tem sua carne, seus ossos, seu coração, todo o seu corpo a transportar na água” (Braga 2005: 272). Importa, neste ponto, o contraste estabelecido pelo elemento poético mais do que propriamente entre a *matéria* de que são feitas as ondas (água e vento) e de que é feito

o homem: além de carne e ossos, há um coração, símbolo das paixões humanas, da subjetividade.

Este é, portanto, o momento em que se percebe, definitivamente, o construir da intersubjetividade, tal como diz Merleau-Ponty: "A subjetividade transcendental é uma subjetividade revelada, saber para si mesma e para outrem, a este título ela é uma intersubjetividade. A partir do momento em que a existência se concentra e se engaja em uma conduta, ela cai sob a percepção" (Merleau-Ponty 1999: 485). Então, se só é possível pensar a intersubjetividade mediante a manifestação da subjetividade para si mesma e para o outro por meio da existência que aparece como conduta, comportamento, revelada graças à sua vida perceptiva, é porque ela funda-se no corpo, ou melhor, na *corporeidade*, e é desse modo que está problematizada na metáfora construída: um homem anônimo, mas dotado das mesmas características, de um corpo que pesa não só como matéria mas como carne, isto é, seu peso não advém apenas do corpo como "estrutura corporal", objetivo, mas de ser um "corpo vivido", constituído de matéria e espírito (Merleau-Ponty 1999)<sup>4</sup>. O que contrasta com as ondas não é, pois, somente um peso físico, mas principalmente essa natureza dupla (e una) do humano diante da qual a onda fica sendo matéria ainda mais leve, e ainda acrescida de uma luz que não atinge o homem. Assim sendo, o cronista, porque lhe lembra de que há um coração, que há um "peso" além da sua natureza estritamente física, marca a empatia crescente.

É interessante notarmos que esse caráter corpóreo é o fundamento de toda a crônica: é porque o cronista localiza-se no mundo que pode perceber o outro que age nesse mundo, e são os seus sentidos que o permitem. Por isso destaca a cena tal qual ela lhe aparece, materialmente, e a partir do que percebe, reflete. Esse processo é comum na lírica bragueana, como destaca Arrigucci Jr: "Em certa medida, pois, o materialismo dessa prosa tem a ver com o próprio processo de percepção do momento poético, correspondendo, ao que parece, a um impulso de exaltação da vida física" (Arrigucci Jr 1987: 34). Mas Braga exalta a vida física porque é ela que lhe proporciona todo o sentir e o conhecer, é, pois, um lirismo que se baseia na materialidade da vida – seu próprio corpo, o corpo do outro, o corpo do mundo –, para dela apreender a essência do humano.

Por isso, a partir de então, a sensação causada no cronista pela cena passa a ser o foco, de modo a construir-se subjetivamente a partir da percepção do outro: "Certamente não suspeita de que um desconhecido o vê e o admira porque ele está nadando na praia deserta. Não sei de onde vem essa admiração, mas encontro nesse homem uma nobreza calma, sinto-me solidário com ele, acompanho o seu esforço como se ele estivesse cumprindo uma bela missão" (Braga 2005: 272). Por que admirá-lo? Vemos que é o comportamento desse homem a arrebatá-lo o cronista, fazendo-o refletir sobre, registrando-o e apreciando como momento presente, isto é, como o que não mais se repetirá no mundo e, no entanto, tem algo mais a dizer. Não é, porém, uma alegoria criada para falar de outra coisa por analogia, mas uma metáfora que trabalha sobre si mesma, isto é, que busca no sentido da cena a que se refere – ainda em processo – a significação de ser humano, e dessa forma imprime-se na alma de quem o observa.

<sup>4</sup> Os conceitos de "estrutura corporal" e "corpo vivido" encontram-se ao longo da primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*, intitulada "O Corpo".

Mas, novamente, a empatia é estabelecida por meio do corpo, porque é nele que o comportamento se manifesta: “É portanto porque o corpo do outro, com suas diversas gesticulações, lhe aparece de imediato investido de uma significação emocional, é assim que ele aprende a conhecer o espírito, tanto como comportamento visível quanto na intimidade de seu próprio espírito” (Merleau-Ponty 2004: 48). O corpo do outro é apreendido como subjetividade por meio daquilo que demonstra como comportamento visível, capaz de gerar significado. Logo, não é à toa que a admiração pelo homem imediatamente torna-se o encontro de uma “nobreza calma”: a adjetivação é metafórica e refere-se ao que o cronista considera um comportamento humilde diante do mundo, por isso, nobre. É o que o gesto solitário do homem faz o cronista sentir e significar, conseqüentemente, levando-o à sensação de “solidariedade”, não porque parecesse “carecer de algo”, no sentido em que vulgarmente se compreende a solidariedade, mas simplesmente porque se mostra humano ao relacionar-se de maneira tão despretensiosa, sem arrogância, com o mundo ao redor, ou seja, a solidariedade se dá no sentido do compartilhamento da experiência. Aqui é também essencial voltarmos à paisagem primeira: é a relação afetiva do cronista com o mar que possibilita e antecipa a sua empatia com o homem que nele nada. O seu comportamento ganha significado e se enriquece para o cronista, dessa maneira, por meio da relação que este já exprimia com a paisagem.

No entanto, ele não se debruçará em saber o que sente esse homem, porque não pode sabê-lo, concentrando-se, assim, no que este o faz sentir, e para isso não deixa de marcar seu ponto de observação e o momento presente, portanto a *temporalidade*: “Já nadou em minha presença uns trezentos metros; antes, não sei; duas vezes o perdi de vista, quando ele passou por trás das árvores, mas esperei com toda confiança que reaparecesse sua cabeça, e o movimento alternado de seus braços” (Braga 2005: 272). Enquanto acompanha o nadar do homem como pode – limitado pela sua janela e os obstáculos entre esta e o mar – o cronista não deixa de apreender a cena temporalmente e busca seu sentido também através disso, pois a percebe como totalidade, projetando o passado e o futuro que à cena pertencem como possibilidades e inscrevem-se nesse seu presente, na *sua presença*. Mesmo que só possa “participar” – já que a simples observação se transforma em um dado da sua experiência – de um único instante da ação do homem, quando a inscreve como parte de um tempo completo está ampliando a sua potencialidade e colocando-a também na sua temporalidade. O fato de enfatizar o jogo espaço-temporal, ao dizer, por exemplo, que o perdeu de vista e esperou que reaparecesse, demonstra, portanto, o seu efetivo envolvimento.

Mesmo não se tratando de uma crônica narrativa, conforme dissemos anteriormente – tomando por base, para essa afirmação, que é a constituição do olhar sobre o outro que sustenta a crônica, isto é, a sua postura lírica intersubjetiva que nasce da observação do homem a nadar e não uma narração a respeito dele, embora isso esteja presente – podemos dizer que há a construção de passado, presente e futuro: o que o cronista observa é o seu presente, e o do homem a quem observa; o seu passado torna-se aquilo que ele sabe que o homem nadou antes de o ver, mas diz não saber “quantos metros”; seu futuro, então, é o que o homem continuará a nadar fora do seu campo de visão. No entanto, o passado e o futuro do modo como o cronista projeta não se referem necessariamente aos mesmos do homem no mar, no

sentido de sua significação: visto que este permanece realizando a mesma ação, do ponto de vista da intencionalidade significa dizer que é ainda seu presente. Assim sendo, percebemos que “não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham, e do qual a perspectiva finita funda sua individualidade. O tempo supõe uma visão sobre o tempo” (Merleau-Ponty 1999: 551) e, nesse sentido, se o observador é um ser concreto, o tempo em que se insere e constrói só pode ser por ele perspectivado, embora tenha plena consciência da temporalidade de que também faz parte o outro. Então, se a temporalidade também constitui a subjetividade bem como é por ela constituída (a perspectiva sobre o tempo revela um processo recíproco), e é no devir do tempo que um homem pode perceber o outro, tomar consciência de outras temporalidades que não a própria, pois é o tempo que os coloca numa situação em comum no mundo, é porque é também parte essencial da intersubjetividade, constituída no cruzamento das temporalidades, o que revela, por fim, o horizonte social.

Sendo assim, a projeção de futuro sobre o qual o cronista reflete insere-se justamente na descoberta significativa dessa outra temporalidade, desse outro ser encarnado:

Mais uns cinquenta metros e o perderei de vista, pois um telhado o esconderá. Que ele nade bem esses cinquenta ou sessenta metros; isso me parece importante; é preciso que conserve a mesma batida de sua braçada, e que eu o veja desaparecer assim como o vi aparecer, no mesmo rumo, no mesmo ritmo, forte, lento e sereno. Será perfeito; a imagem desse homem me faz bem (Braga 2005: 272).

Ao colocar em foco novamente o jogo espaço-temporal – sendo o espaço do outro o mar, e o seu, o telhado, e o tempo de ambos, o das braçadas – o cronista revela o sentido do que a ambos parece importante, daquilo que os uniu, o gesto. E porque sobre ele reflete, aguçando a sua percepção, constata que o ritmo não se deve alterar, como para não quebrar a tranquilidade transmitida. Por isso, seu ritmo “forte, lento e sereno” mais do que descrever o comportamento do homem no mar, torna-se o que o cronista apreendeu como sua experiência da cena observada, logo, o que eles têm em comum e, mesmo brevemente deixando de ser, permanecerá como significado desse presente. Dessa maneira, aos poucos, o cronista vai apreendendo o significado daquela cena e o porquê da necessidade de registrá-la.

A partir disso, notamos que a empatia gerada já está completamente instalada, constatada no trecho seguinte: “É apenas a imagem de um homem, e eu não poderia saber sua idade, nem sua cor, nem os traços de sua cara. Estou solidário com ele, e espero que ele esteja comigo” (Braga 2005: 272). Como dito anteriormente, não é preciso que se conheça intimamente essa outra subjetividade, basta que seja um ser humano como ele, encarnado no mundo e em sua temporalidade, para tal sentimento instaurar-se. Sendo assim, o homem, sobre o qual já havia frisado não saber da existência de um observador (“Certamente não suspeita de que um desconhecido o vê e o admira porque ele está nadando na praia deserta”), também *poderia* estar solidário com o cronista, desde que, de alguma forma, passasse ele também a fazer



parte da sua experiência. É, pois, possibilidade que o cronista projeta na “espera”, e por isso o conforta.

A experiência que a cena o proporcionou, portanto, começa a ser apreendida em seu significado total porque a empatia instalou-se e porque, chegando ao seu fim, começa a fazer parte de um passado que se antecipa como possibilidade:

Que ele atinja o telhado vermelho, e então eu poderei sair da varanda tranquilo pensando: - vi um homem sozinho, nadando no mar; quando o vi ele já estava nadando; acompanhei-o com atenção durante todo o tempo, e testemunho que ele nadou sempre com firmeza e correção; esperei que ele atingisse um telhado vermelho e ele o atingiu (Braga 2005: 272-273).

A “firmeza” e a “correção” aparecem, assim, como a figuração desse sentido completo do gesto do homem. Não sendo referentes somente ao nadar, tornam-se designações de um modo de viver, de uma postura diante do mundo, como já se havia frisado ao encontrar-lhe a “nobreza calma”. Dessa maneira, a síntese que faz da cena observada capta justamente a sua essência como instante efêmero mas pleno de significação, do modo que é necessário à crônica, pois

a uma só vez ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado (Arrigucci Jr 1987: 53).

O “testemunho” é marca dessa verdade humana que se imprime no instante, partilhada na experiência do homem que nada, isto é, nessa empatia que faz o cronista sentir-se “responsável” até o momento em que o futuro se realiza e, finalmente, deixa-lhe o campo de visão: “cumpri o meu dever e ele cumpriu o seu. Admiro-o” (Braga 2005: 273). Mas em que consistem esse dever e essa admiração? É para compreender essas questões que prossegue a sua reflexão, pois o fato de não estar mais em sua presença não significa que o cronista deixe de pensar no homem, afinal, a impressão que essa cena lhe causou foi a mais profunda, a ponto de, por meio da linguagem, fixá-la no tempo.

Desse modo, continua buscando o sentido impresso em si, este mesmo que já vinha sendo traçado, mas ainda o perturba porque não parece para ele definido, e é preciso que entenda, ele mesmo, porque o admira: “Não consigo saber em que reside, para mim, a grandeza de sua tarefa; ele não estava fazendo nenhum gesto a favor de alguém, nem construindo algo de útil; mas certamente fazia uma coisa bela, e a fazia de um modo puro e viril” (Braga 2005: 273). Ele não questiona, portanto, a tarefa do homem, mas o porquê de ele ter apreendido a cena da maneira como o fez, já que não se tratava senão de uma ação rotineira. Por isso, esse questionamento final, acerca da “grandeza da sua tarefa”, é a consagração da cena observada em seu caráter de nobreza, humildade, tranquilidade e virilidade puras, as quais construíram um momento *belo*, a única qualidade a que até então o cronista não se

referira diretamente. É a definição final porque é também uma qualidade estética, portanto, que não representa somente o significado do gesto, mas a própria visualidade da cena, como a ele apresentou-se e desde o início mostrara. Assim, retornando ao aspecto sensorial, relembramos que é o caráter carnal dessa percepção da paisagem e do outro que nela se inscreve que permite à intersubjetividade instaurar-se, já que “ambos não são *cogitationes* encerradas em sua imanência, mas seres que são ultrapassados por seu mundo e que, conseqüentemente, podem ser ultrapassados um pelo outro” (Merleau-Ponty 1999: 473).

A reflexão que ele faz é, pois, no sentido de reconstruir o que acabou de passar para que se imprima definitivamente. Mas continua a fazê-lo de modo como se realmente toda a sua escrita estivesse acontecendo no instante mesmo em que a cena fora percebida e “agora” como acabou de se passar, o que, entretanto, sabemos, como destacamos logo ao início, é um artifício de linguagem: “Não desço para ir esperá-lo na praia e lhe apertar a mão; mas dou meu silencioso apoio, minha atenção e minha estima a esse desconhecido, e a esse nobre animal, a esse homem, a esse correto irmão” (Braga 2005: 273). Essa construção se quer percepção em estado atual, afinal, aguça-nos os sentidos e faz-nos recriar essa cena como se aos nossos olhos estivesse passando, quando, na verdade, nossa experiência é apenas com o texto, com a criação artística, a materialização pela linguagem. Mas, se isso ocorre, é porque esse artifício, criado pelo cronista para dar forma à sua percepção, cumpriu o seu papel de evidenciar o aspecto carnal da linguagem, isto é, de que não se pode desassociar a forma do seu conteúdo, pois a arte “é uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim” (Merleau-Ponty 2004: 57).

Sendo assim, os processos de percepção do cronista e da intersubjetividade só se realizaram liricamente por essa forma de imprimi-las no artifício da linguagem que, dando sentido à sua experiência de observador, fê-lo também encontrar a si ao descobrir esse *outro* que age no mundo, tornando a crônica o espaço concretizado da “emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros” (Collot 2004: 167), portanto, da intersubjetividade também proporcionada pelo texto. Por isso ele não precisa ir ao encontro do homem, a ele irmanado pelo mundo que compartilham e pelo seu modo de vivê-lo, para demonstrar-lhe a sua admiração pelo seu gesto, pois o seu “silencioso apoio” já tomou outra forma, mais eterna, capaz de recriar-se como instante significativo a cada leitura da crônica, no corpo da linguagem.

### Considerações Finais

A crônica lírica de Rubem Braga revela constantemente um ser que se constrói na relação com o mundo ao redor e valoriza a experiência perceptiva para o acesso ao outro, o que a fenomenologia denomina o “ser encarnado”, e opõe-se, por isso, ao ser fechado em si próprio, como designava certa tradição de lirismo baseada na concepção do “eu puro espírito”, suficiente em sua própria *cogitatio*. O lirismo bragueano é, portanto, puramente moderno, ao pautar o eu a partir do que está fora dele, nas cenas do cotidiano e nos outros, e não negar esse caráter fundamental da

emoção lírica (vale ressaltar que Michel Collot defende que o sujeito lírico sempre esteve "fora de si", mas de maneira menos explícita e nunca admitida), fazendo-o aparecer da maneira mais natural. "Homem no Mar" mostra-se, assim, como um exercício autêntico desse lirismo ao manifestar o processo pelo qual o outro ganha sentido na sensibilidade do eu-cronista, essa a intersubjetividade cuja construção buscamos compreender.

Tendo essa perspectiva, o que procuramos ressaltar, com a leitura detalhada da crônica, foi como esse processo se deu pela linguagem, pelo artifício do ser encarnado que descreve a sua percepção aparentemente no momento em que acontece – isto é, recria-a – as sensações nele causadas, o que reflete sobre ela, e até mesmo o falseamento narrativo que corrobora para a construção da intersubjetividade. Tudo está explícito no próprio texto, logo, só foi possível por "uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma um gesto do corpo" (Collot 2004: 166). A linguagem é, portanto, aspecto fundamental na descoberta do outro: só por meio dela o cronista pôde, de fato, apreender o homem que nadava no mar, ao mesmo tempo tornando-a ela própria elemento de intersubjetividade, isto é, o que a linguagem pode revelar sobre o outro e sobre si mesmo tornando-se ela mesma um outro corpo, daí o trabalho estético.

Esses aspectos, por fim, levam à compreensão da crônica lírica identificada numa maneira de sentir moderna, tanto por seu hibridismo formal, como exposto ao início, quanto na própria forma de perceber o mundo, sendo que elas são, porém, indissociáveis. Nesse sentido, a leitura empreendida, focada no segundo aspecto, não pretendeu ser mera aplicação dos conceitos da fenomenologia, mas buscou elucidar a criação bragueana dentro de um projeto maior a qual chamamos modernidade, na qual a apreensão do mundo, em toda a sua incompletude e contradição, é fundamental para a constituição da subjetividade, ela também não mais absoluta, e para a qual a descoberta do outro é parte da construção de si mesmo, nas palavras de Merleau-Ponty: "Só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro" (Merleau-Ponty 2004: 48), o que compreendemos bem a partir de Rubem Braga.

#### THE CHRONICLE BUILDS INTERSUBJECTIVITY: PHENOMENOLOGICAL READING OF "HOMEM NO MAR", BY RUBEM BRAGA

**Abstract:** This article presents a reading of the chronicle "Homem no Mar", by Rubem Braga. It is guided by merleau-pontyan phenomenology concepts, but it focuses on the notion of intersubjectivity, understood as the core of this chronicle. Other concepts like temporality and corporeity are also discussed, thus contributing to the best understanding of this chronicle. With this kind of analysis we intend to show how Rubem Braga's lyrical chronicle is presented as an exercise of modern perception and subjectivity.

**Keywords:** intersubjectivity; French phenomenology; lyrical chronicle.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n.11, p. 165-177, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil – vol. V*. São Paulo: Global, 1999.

LOPES, Ana Cristina & REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 08/03/2013 E APROVADO EM 04/04/2013**