



AO RÉ S DO CHÃO, SEM CHÃO
Drummond e a crônica moderna brasileira

Arthur Vergueiro Vonk

Série: Produção Acadêmica Premiada

Arthur Vergueiro Vonk

AO RÉS DO CHÃO, SEM CHÃO

Drummond e a crônica moderna brasileira



FFLCH/USP

São Paulo 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu
Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FFLCH USP
Helena Rodrigues MTb/SP 28840
Diagramação: Davi Masayuki Hosogiri

Copyright © Arthur Vergueiro Vonk
Indicação Premiada do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada de 2013.

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V947 Vonk, Arthur Vergueiro
Ao rés do chão, sem chão [recurso eletrônico] : Drummond e a
crônica moderna brasileira / Arthur Vergueiro Vonk. -- São Paulo :
FFLCH/USP, 2016.
172.119 Kb ; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como Dissertação (Mestrado) -- Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
2013.

ISBN 978-85-7506-277-7

1. Literatura brasileira (Crítica e interpretação). 2. Crônica literária
– Século 20 – Brasil. 3. Crítica literária. I. Andrade, Carlos Drummond
de, 1902-1987. II. Título. III. Série.

CDD 869.985

*How absolute the knave is! we must speak by
the card, or equivocation will undo us*
W. Shakespeare

(...) sobretudo, o que parece habitual
B. Brecht

Tornado através disso mais circunspecto, não me tornei todavia mais instruído (...)
I. Kant

SUMÁRIO

Nota.....	6
1. A boa sombra.....	9
2. Meia-luz	27
3. Simpatia e sensibilidade	48
4. Entre os homens.....	82
Epílogo.....	104
Excursão: Turista em trânsito	110
Bibliografia.....	123

NOTA

A transitividade que ronda as representações correntes a respeito da crônica moderna brasileira não dispensa que a sua discussão se inicie por um breve capítulo das dificuldades. Elas se manifestam de saída na postulação de uma aparente facilidade da forma, cuja gíngua lírica convidaria ao descarte do exame crítico. É esse o ponto de apoio da louvação, potencialmente antiintelectualista, de uma escrita espontânea e natural, frequente nos comentários dedicados ao assunto e reivindicada por boa parte do elenco de cronistas brasileiros. A disposição a aderir ao idioma afetivo da prosa faz par com outro polo da recepção, pronto a equiparar minoridade e irrelevância, e portanto a conceder à crônica não mais do que estatuto acessório na consideração das ditas grandes obras. O rebaixamento de horizonte seria coroado com a lembrança da precariedade que determina as condições de produção da escrita para jornal, impondo um freio às leituras de corte superlativo.

Não é o caso de fazer pouco do que há de contingência ou mesmo fragilidade na letra e no espírito da crônica; pelo contrário, trata-se, justamente, de perguntar pela sua parte na experiência de uma forma, que é histórica e cristaliza algo da vida intelectual do país. Este trabalho busca examinar essas relações através da leitura de uma obra específica, *Fala, amendoeira*, volume publicado por Carlos Drummond de Andrade em 1957. A investigação procurou extrair dos movimentos temáticos e formais a possibilidade de considerar aspectos da vida cultural e material, cuja discussão foi incorporada ao argumento na medida em que o permitiram as configurações encontradas no livro.

Não são óbvios os caminhos através dos quais se vinculam textos específicos e um corpo mais amplo de problemas, o que poderia colocar sob suspeita qualquer tentativa de generalização. O exame revelou, no entanto, uma obra consistente, dentro de seus limites, e, sobretudo, um material repleto de pontos de mediação com o quadro em que se firma o idioma coletivo da crônica moderna brasileira. *Fala, amendoeira* permite discuti-lo a partir de alguns ângulos complementares, seja a passagem do ensaísmo praticado anteriormente por Drummond, sobretudo em *Passeios na ilha*, seja a fixação literária de um andamento intelectual que possui determinações no processo histórico brasileiro entre, mais ou menos, as décadas de 30 e 60 do século passado. Sem pretender esgotar a obra, tratou-se de descrever os movimentos através dos quais se constitui a figura do cronista drummondiano. Ao investigar os seus gestos básicos, foi também possível considerar, ainda que brevemente, realizações de outros cronistas. O parentesco não elimina as notas dissonantes, que dão a ver as potencialidades e travejamentos de uma literatura pouco debatida. Com o fito de adensar a reflexão, incorporou-se, como excursão, o exame de alguns aspectos da série de crônicas *O turista aprendiz*, que Mário de Andrade publicou entre 1928 e 1929 no *Diário Nacional*.

Os problemas incrustados na experiência da crônica moderna brasileira talvez tenham já passado, embora, de lá para cá, nada haja ocorrido que permita falar em superação. Se a crônica não mobiliza mais expectativas, se seria pouco plausível reafirmar a graça que nela já se celebrou, entender e estranhar o que esteve em jogo em sua aparente facilidade talvez seja oportuno. Quando não, ao menos para estranhar também costumes mentais com os quais ainda precisamos nos haver ao tentar compreender a prosa de tempos desconcertantes.

Este trabalho foi beneficiado durante 24 meses por uma bolsa de estudos concedida pela CAPES. Sua elaboração não passou incólume pelas agruras e pedregulhos que costumam povoar os caminhos de uma pesquisa. Ao enfrentá-los, tive a boa sorte de contar com valiosa interlocução intelectual e companhia afetiva. Embora eu não tenha conseguido incorporar todas as sugestões partilhadas ou fazer justiça ao apoio recebido, a experiência, vista de hoje, permite atribuir a esses anos o sentido de uma aprendizagem. A lista é longa mas indispensável. Agradeço:

a Edu Teruki Otsuka, que orientou este trabalho com paciência, pelas contribuições precisas e pela interlocução amiga que, desde a graduação, ajuda a dar algum norte aos estudos;

aos professores Vagner Camilo e Ivan Francisco Marques, que participaram do exame de Qualificação, pela leitura atenta e pelas sugestões valiosas;

ao professor Joaquim Alves de Aguiar, orientador de pesquisa durante a graduação, que sugeriu o estudo da prosa drummondiana;

a Ana Paula Pacheco, que leu e comentou versões deste trabalho em momentos cruciais, pela disposição ao pensamento coletivo e pela firmeza da amizade (e também pela observação da qual foi desentranhado o título da Dissertação);

a José Antonio Pasta, exemplo crítico, pelos cursos que frequentei reincidentemente;

a Ivone Daré Rabello, que viu este trabalho começar, pelo diálogo inquieto que, ao longo dos anos, assumiu vivo papel formativo, no texto e fora dele;

aos amigos que os estudos trouxeram: Rafael Baitz, pelo compadrio republicano e a faculdade de conversar; Anderson Gonçalves da Silva, pela leitura, pela boa prosa, e por todas as ideias que apareceram entre Kant e a crônica; Pedro Coelho Fragelli, pela solidariedade e o diálogo franco e aceso; Vinícius Marques Pastorelli, pela especulação livre e as parcerias a cumprir; Christian Gilioti, pela análise técnica e tática, pelo apoio e pelas conspirações, arranjo imprevisto de cumplicidade e crítica;

a Danilo Serpa e Fábio Rosa, pela república demoniacamente imaginada, em meio a uma cidade em parafuso e pilhas de livros por ler;

a Simone Dantas e Breno Longhi, pela implacável galhofa nos tetos do Butantã;

a Felipe Figueiredo, Shigueru Watanabe Jr. e João Marcos Cardoso, pela camaradagem contra a corrente;

à velha guarda, sempre presente, não importa a frequência: Fernando Carlos Hargreaves, pela alegria autêntica de um pastel; Daniel Bacellar, pela madrugada; Luis San-

tiago Leme, desde que a infância parecia tenra; Daniel Tanis, porque concordar não é preciso, discutir, sim; Pedro Fukuti, pelo gume que nem a medicina esmorece;
a Sofia, sorriso e energia;
ao Gabriel, pela descompressão esportiva;
ao meu irmão Lelo, pela ajuda e companhia constantes;
ao meu pai, pelas lições de bom humor, obsessão e curiosidade intelectual;
a minha mãe, pelo carinho, presença e apoio incondicional;
à Dedé, que emprestou coragem ao trabalho, pelo amor que não cabe na página.

CAPÍTULO 1

A BOA SOMBRA

O período de abertura do primeiro texto de *Fala, amendoeira*, mais que indícios, contém algo do movimento encenado no livro, por assim dizer, uma de suas células mínimas. Nela, encontra-se também uma cifra da passagem à prática de uma modalidade literária até então recessiva na obra de Drummond: “*Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós.*”¹ O livro, de 1957, é a primeira seleção organizada dos textos publicados, a uma razão de três por semana, na coluna “Imagens”, mantida no diário carioca *Correio da Manhã* desde 1954. Não é difícil identificar essa produção ao modelo de crônica literária que se consolidara a partir dos anos 1930 no Brasil.² Como nota Antonio Candido, a “virtuosidade” da prosa anterior de Drummond, palco de uma “atividade mais complexa”, só se enquadraria em uma concepção alargada do gênero: em *Confissões de Minas* (1944) e *Passeios na Ilha* (1952), ensaio, crítica, relato autobiográfico e pequenas criações ficcionais compõem um conjunto de textos que se poderia tomar como crônica apenas “entre aspas”.³ Também *Fala, amendoeira*, é certo, apresenta alguma variedade ao longo das dez seções em que os textos são divididos; naqueles agrupados sob a designação “Despedidas”, por exemplo, a evocação da figura de amigos mortos deixa de lado a tendência à ficcionalização.⁴ Há outros casos nos quais a disposição digressiva evita o padrão de abordagem do cotidiano através de um esquema narrativo mais ou menos armado, sem, todavia, aproximar-se do comentário de estrutura argumentativa aos fatos

1. “Fala, amendoeira”. In: Carlos Drummond de Andrade. *Fala, amendoeira*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp. 19-20. As citações do texto aparecerão em itálico, tal como ele é grafado no livro, à diferença das outras sessenta e duas crônicas do volume. Por conta da extensão breve das crônicas, optamos por não indicar a paginação a cada referência.

2. Cf. “A vida ao rés do chão”, in: Antonio Candido. *Recortes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 29; “Fragmentos sobre a crônica”, in: Davi Arrigucci Jr. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 63.

3. “Drummond prosador”, in: Antonio Candido, *Recortes*, cit. Para as expressões citadas, ver, respectivamente, pp. 16 e 19.

4. Antonio Dimas parece se apoiar nos seis textos que compõem a seção para, generalizando para o conjunto do livro a tendência ao comentário, afirmar que *Fala, amendoeira* participaria da “fase eclética” da prosa drummondiana (cf. Antonio Dimas, “A crônica de Carlos Drummond de Andrade”, in: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, Vol. 42, número 2, 1981, pp. 7-15). Rita de Cássia Barbosa propõe a mesma divisão sugerida, posteriormente, por Antonio Candido, localizando na produção que se inicia em meados dos anos 1950 o momento em que a prosa drummondiana passa a poder ser identificada, sem grandes dúvidas, como crônica – lembrando, todavia, que também aí encontraremos textos construídos mais como “impresões” do que como narrativas. Ver “Introdução”, in: Rita de Cássia Barbosa. *O cotidiano e as máscaras: a crônica de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 1984, pp. 13-49.

do dia (ou da semana, ou da quinzena) que distingue as primeiras etapas do desenvolvimento da crônica brasileira, entre meados do século XIX e as décadas iniciais do século XX. Se não chega a autorizar a aproximação com a “latitude maior”⁵ das duas coletâneas anteriores, mostrando-se tributária do regime intelectual a que este segundo momento da prosa drummondiana está submetido, a fluidez de limites observada na obra remete à dificuldade de delimitar fronteiras entre gêneros, mas também a certo usufruto da ambivalência que, sem alarde, a crônica exerce em várias frentes.

É, afinal, entre ofício e rabisco que o escritor situa a sua atividade ao transpor para o livro a feição de cronista regular que passara a assumir. O período de abertura fixa essa disposição específica em uma formulação na qual tempo e natureza adquirem centralidade, estabelecendo os polos que darão a direção da prosa drummondiana num gênero cuja dedicação ao presente imediato procura aquilo que não se costuma notar no cotidiano. Mas isso se faz de acordo com a inflexão “acolhedora”, a adoçar a “aspereza do poeta”, que Candido assinalou em sua resenha de *Fala, amendoeira*.⁶ A observação do crítico antecipa a percepção, desenvolvida em artigo posterior, de uma “divisão do trabalho literário” em Drummond: a mesma matéria, configurada pela mesma sensibilidade, assumiria feições diversas na poesia e na prosa do Autor, esta mais distendida e transitiva, aquela tensionada pela exploração concentrada das possibilidades de cada palavra.⁷ Não por acaso, a resenha de Candido se referia ao livro de 1957 como um “*week-end* literário”, no qual se desataria a “crispação” dos versos do escritor, ora postado “em galho onde suas responsabilidades são outras, e menos essenciais”.⁸ O específico dessa “responsabilidade”, que faz a palavra mesma vibrar estranhamente, quase em conflito com a dimensão de passatempo que envolve a crônica, está inscrito na forma dos textos, e diz respeito a uma postura literária e intelectual que cumpre desvendar, buscando o significado de *Fala, amendoeira* e sua posição no quadro da crônica moderna brasileira. A leitura do texto de abertura ao volume permitirá dar nome a alguns dos elementos que compõem esse feixe de problemas.

Sua posição é peculiar: cumpre as vezes de prefácio, à maneira das notas iniciais com que Drummond abre seus outros livros de prosa, sem, no entanto, assumir de imediato o papel de advertir ou esclarecer a respeito do que se lerá. Sem título próprio, identificado no índice da primeira edição através de suas primeiras palavras⁹, esse texto

5. A expressão também é de Antonio Candido. Cf. “Drummond prosador”, cit., p. 16.

6. Idem, “Dois cronistas”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 206. (A resenha de *Fala, amendoeira* foi originalmente publicada por Antonio Candido no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 11/1/1958. Ao sair em livro, aparece associada pelo organizador do volume a outra resenha de um livro de crônicas, *Dez anos*, de Gustavo Corção).

7. Idem, “Drummond prosador”, cit., p. 22.

8. O vocabulário fora empregado nos anos 1940 pelo próprio Drummond, em depoimento bastante conhecido, no qual a sua concepção particular de engajamento o levava a afirmar que “poesia é negócio de grande responsabilidade”. Cf. “Autobiografia para uma revista”, in: *Confissões de Minas*. In: Carlos Drummond de Andrade. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003, p. 198.

9. Em outras edições que pude conferir, o texto é identificado como “*Fala, amendoeira*” – não foi possível averiguar se a mudança foi escolha do Autor ou iniciativa editorial.

de abertura é crônica ele mesmo, exigindo o mergulho na composição literária para que, uma vez envolvido pela situação narrativa e pela cadeia de imagens criadas, o leitor possa perceber o que nelas está inscrito. Crônica fora de lugar, inclusive por ser fruto do arbítrio compositivo do autor às voltas com a organização da obra, dotada de um grau de planejamento estranho aos textos escritos para jornal ao sabor dos dias, é um momento no qual, significativamente, o escritor põe a própria atividade no centro da cena.

O discurso desdobra a figura do cronista, feito personagem da cena matinal que estrutura essa narrativa mínima, voltada à relação entre ele, “*as coisas do tempo*” e a natureza. Vemo-lo abrir a janela após acordar, observar o firmamento, avistar as árvores da rua, fixar a vista na única delas cuja folhagem não está verde. Plantada precisamente “*em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida*”, é um “*anjo vegetal proposto ao (...) destino*” do cronista, que a ela se afeiçoa e, finalmente, a interpela – “*fala, amendoeira*” – a respeito da coloração distinta. O diálogo fantasioso entre cronista e árvore imprime de uma vez o cunho geral de excentricidade, exposto na relação especular entre as duas figuras. A amendoeira que “*fugia ao rito de suas irmãs*”, exibindo no colorido da folhagem o início do equinócio de outono, mas também notas das outras estações do ano, é portadora de revelações a respeito do tipo incomum que é o cronista. De acordo com o paralelo botânico-climático, nele o outono seria “*manifesto e exclusivo*”; a amendoeira simbolizaria seu “*outono pessoal*”, a ser experimentado com “*paciência e doçura*”.

A apresentação do cronista a seus leitores dá a conhecer sua disposição a lançar um olhar curioso aos objetos do cotidiano. Se as revelações da amendoeira falante nos põem em contato com questões relativas ao que se poderia denominar o “estado de espírito” do sujeito, são também qualificadas pela ambiência da cena em que a conversa se desenvolve. Qual o enquadramento desse diálogo imprevisto, através do qual, já no pórtico do livro, somos apresentados a um cronista que busca definir feições e dicções num inusitado aconselhamento com a árvore encantada?

Como dissemos, o texto de abertura, posicionado como prefácio, respira ar de crônica. A descrição da amendoeira, por exemplo, é talhada pelo movimento através do qual o cronista lida de maneira espirituosa com os elementos do rés do chão da vida urbana, dos quais captura ângulos pouco usuais. A operação que toma a árvore como ser animado já nos insere no circuito: a amendoeira, “*madura e magra*”, tem “*irmãs*”; “*a luz crua do projetor, a dois passos, a impediria talvez de dormir, se ela fosse mais nova*”. O exercício de providenciar-lhe traços humanos tem algo de uma brincadeira, convocando o sorriso do leitor, que encontra os dados da paisagem mais comum reordenados a partir de novo eixo. A amendoeira converte-se em testemunha do espetáculo banal da vida na cidade, e, embora incorporada à rotina – serve de apoio à barraca do feirante, de brinquedo aos garotos que escalam seu tronco –, assume aspecto distinto, ao ser caracterizada de modo que faz render o hiato entre a consideração usual dos objetos e a particularidade a eles atribuída. A exploração da imagem e de seus usos aponta uma espécie de “fusão admirável do útil e do fútil”, como na conhecida expressão empregada pelo jovem Machado de Assis ao definir o folhetinista, mas sem que o “efeito estranho”

seja alvo, propriamente, de algum estranhamento¹⁰; a mescla, antes, resume o objeto forjado por uma “reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres”, nos termos de Afrânio Coutinho.¹¹ A tonalidade da prosa participa desse procedimento, que, lidando com as coisas conhecidas de todos, busca seus traços insuspeitados. Tendendo à gravidade, com períodos estendidos por coordenação e vocabulário de extração elevada, a escrita parece ser a de quem dá a volta, curioso, em torno de seu objeto:

Nenhum desses incômodos lhe afeta a placidez de árvore madura e magra, que já viu muita chuva, muito cortejo de casamento, muitos enterros, e serve há longos anos à necessidade de sombra que têm os amantes de rua, e mesmo a outras precisões mais humildes de cãesinhos transeuntes.

O texto explora a dicção elevada, obtendo humor do desnível entre ela e os costumes que nomeia. Lado a lado, as referências ao abrigo aos “*amantes de rua*” e a cãesinhos urinando têm o efeito de uma piada, que pega o leitor de surpresa ao lembrá-lo dessa espécie de constrangimento cotidiano raramente registrado em linguagem culta. Algo do mesmo feitio preside à descrição da conciliação entre a imagem da árvore e os dispositivos urbanos (“*fios elétricos*”, “*luz crua do projetor*”), cuja dissonância é notada já como acomodação. No entanto, não se dissolve completamente o traço inquieto da prosa, movida a uma espécie de cultivo das adversativas, das compensações, da consideração bilateral. O procedimento será um dos dispositivos básicos da imaginação do cronista ao longo do livro, motor da habilidade de encontrar recortes inusitados para os constrangimentos de toda hora. Aqui, porém, agrega uma tímida inclinação reflexiva; atenta ao jogo das diferenças mas avessa ao acirramento, ela parece responsável pelo funcionamento da sensibilidade cujo exercício acompanhamos. É o que se vê nos primeiros períodos que descrevem as atitudes do cronista:

Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, que seria de uma safira implacável se não houvesse a longa barra de névoa a toldar a linha entre céu e chão – névoa baixa e seca, hostil aos aviões. Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes.

Ocorre que, a cada frase, o impulso à consideração grave da paisagem é retido, contrabalançado por outra observação, atenta ao que haveria de menos elevado na questão, como se algo impedisse que o discurso fixasse a primeira impressão como definitiva. Assim, a contemplação do firmamento é impelida à lembrança daquilo que a turva, e a descrição de uma “*safira implacável*” cede à menção aos aviões. Do mesmo modo, a visão

10. “O folhetinista”, in: Machado de Assis. *O Espelho*. Organização, introdução e notas João Roberto Faria. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009, pp. 55-56.

11. Afrânio Coutinho, “Ensaio e crônica”. In: Afrânio Coutinho (org.). *A literatura no Brasil*, vol. VI. São Paulo: Global, 2003, p. 135.

das amendoeiras vem acompanhada da referência a “*algum remoto prefeito*”, de maneira tal que a sensibilidade disposta ao encadeamento de imagens inflacionadas sofre a intromissão da perspectiva do cidadão leitor de jornais, incomodado com as administrações municipais e seu costume de sair derrubando árvores. A própria gravidade inscrita no diagnóstico de que haveria “*destruições mais urgentes*” tem a vibração reduzida, e o alcance da formulação se acomoda ao âmbito dos pequenos problemas e constrangimentos da vizinhança. Confirma-se aqui a extensão diminuída do raio descrito pela visada do sujeito: a frase e a sensibilidade impõem ao tom maior, mas ele não tem vigência no discurso atento ao senso das proporções. Nessa esfera, a inquietude do olhar do cronista transita entre barracas de feira, fios elétricos, prefeitos remotos e urina de cachorro, conformando a disposição reflexiva ao voo curto, *sem que isso seja um problema*: acompanhar as coisas por seus vários lados tende a ser uma maneira não de estranhá-las, mas de averiguar a sua proximidade de nós. Com isso, os recursos mobilizados pela prosa acabam por servir à curiosidade da voz discursiva, dado geral ao qual mesmo o corte de discernimento sugerido pela dicção mais grave está subordinado.

O traço de estilo que procuramos reter, bem como a postura a ele correspondente, estão condensados no período que abre o texto, o qual retomamos: “*Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós*”. Já no vocabulário, uma primeira oposição nos põe em contato com a especificidade das responsabilidades do cronista drummondiano a que se referira Antonio Candido: o “*ofício de rabiscar*” conjuga a noção de trabalho literário metodizado, votado à consideração séria dos problemas envolvidos na atividade, ao exercício lúdico, sem pretensões de acabamento ou precisão, mais próximo portanto do impressionismo de um esboço sem método. A própria palavra na qual este segundo impulso se inscreve – “*rabiscar*” – nos aproxima do *sketch*, modalidade literária aparentada à crônica, terreno de liberdade para a visada subjetiva¹²; significativamente, que se tomem como objeto as “*coisas do tempo*” obriga à recuperação de outra acepção de “*crônica*”, a qual diz respeito ao relato histórico e marca a etimologia do termo, mas acaba relativizada aqui pelo traço coloquial da expressão, num flerte com o domínio corriqueiro dos *faits divers*. Por mais de um lado, esse texto de abertura, às voltas com a própria atividade do cronista, confirma a função de um prefácio disfarçado, denominação que é evitada na medida mesma em que se cumpre com a ambivalência que vamos descobrindo. O que primeiro se anuncia como ofício vem a furo como desenho a mão livre, desobrigado de qualquer postura mais consequente; mira-se um alvo tingido de coloquialidade, mas a maleável referência às “*coisas do tempo*” acaba por implicar algo que aparecerá como *exigência*: que

12. José Paulo Paes, ao comentar a acepção propriamente literária que em língua portuguesa se vincula ao termo *crônica*, nota que ela “se confunde com aquilo que, nas literaturas de língua inglesa, se conhece pelo nome de ensaio pessoal, informal, familiar, ou *sketch*”. Ver o verbete sobre a crônica in: Massaud Moisés e José Paulo Paes. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, p. 130. A tendência de certo tipo de crônica a “escorregar para *sketches*” também é lembrada por Antonio Candido, “Drummond prosador”, cit., p. 21.

se preste “*alguma atenção à natureza*”, expressão na qual comparece mais uma vez a nota de abrandamento. A frase descreve uma ondulação, os termos que se negam são postos em convivência, interferindo uns nos outros, mas sem que o movimento assuma curvas drásticas ou mesmo faça emergir uma consciência retorcida: o cronista *acomoda* os impulsos contrários que ele mesmo traz à tona ao introduzir a descrição de seu trabalho. Ou se trataria de *weekend*?

Tampouco o ar de feriado se realiza plenamente. Na conjugação de termos díspares inscreve-se também a convivência de dois regimes de produção intelectual, ainda que esse sentido não ganhe evidência. Não é difícil, no entanto, conceber a articulação entre os dois planos: como vimos, as palavras de abertura remetem à assunção de uma atitude literária, num momento no qual o cronista propõe uma definição, indefinida a seu modo, da própria disposição à atividade literária. O balanceio no qual esta se estabelece, afinal, não se dá apenas entre disciplina e criatividade, ou entre método e gracejo; a aproximação entre *ofício* e *rabisco* assinala também, embora não o explore em todas as suas consequências, o pendular entre um registro que lida com a perspectiva de profissionalização da função de escritor e a informalidade que a aproxima de um expediente instável e não regulado. Discretamente, o texto inicial de *Fala, amendoeira* introduz uma questão central para a consideração das motivações e implicações de um gênero literário que, ao habitar a fronteira entre literatura e jornalismo, ocupa também o limiar entre arte e mercado.¹³ Parte dos comentadores toca no assunto¹⁴, embora seja raro que a própria forma discursiva seja examinada desse ângulo: a crônica, “gênero desmoralizado”, como observa Roberto Schwarz, pode conter, em seu “aspecto diminuído”, um “elemento de realidade”, revelando que “o mundo da imaginação não escapa ao sistema de constrangimentos” do qual o estatuto da remuneração faz parte.¹⁵ A questão é de interesse, e retornará. Por ora, vale assinalar, no caso da frase drummondiana que vínhamos acompanhando, que, ao invés de simplesmente limitar a imaginação, a emergência de uma questão ligada à vida material amplia o problema, incluindo ressonâncias à figura de um cronista que, sem programa, vai dizendo *a que vem – e como*. O *weekend* não é, ou não é apenas, voluntário e autônomo; na marcação da prosa, todavia, o constrangimento permanece em estado de latência, de modo a repor a questão a respeito de que tipo de escrita se trata.

13. A formulação se apoia em anotação tomada durante a comunicação “Tópicos para estudo da crônica brasileira”, proferida por Antônio Sanseverino no IX Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em São Paulo, em 2008.

14. Antonio Dimas nota algo dessa natureza ao elencar, entre os elementos que contribuiriam para uma suposta “má vontade para com a crônica”, a sua “feição utilitária”, ligada ao fato de servir como “meio de dilatar o orçamento do intelectual-jornalista”. No entanto, ao repisar o déficit de “literariedade” vinculado a essa e outras contingências da escrita para jornal – Dimas cita também a “caducidade do assunto”, a brevidade, a “urgência de elaboração” – e concluir pela “vulnerabilidade” do gênero, resguardando com a outra mão a sua função, algo acessória, de revelar as “matrizes ideológicas” dos autores, deixa de lado o interesse de uma precariedade que pode render e se tornar interna ao texto. Cf. Antonio Dimas, “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?”, in: *Littera*. Ano IV- nº 12. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1974, p. 47.

15. Roberto Schwarz, “Intervenção em debate”, in: Flávio Aguiar; José Carlos Sebe Bom Meihy; Sandra Vasconcelos (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 48.

A pergunta é ao mesmo tempo exigida pelo texto – o léxico convida a ela, como vimos – e desconsiderada por ele: a tensão entre as posturas inscritas no arco que vai de *ofício* a *rabisco* se paralisa na disposição curiosa do olhar do cronista. Sem que a caracterização das “*exigências*” que o movem seja desenvolvida analiticamente, acompanharemos, após o período de abertura, o seu espraiamento pela rotina matinal, como se quem desse as cartas fosse o motor que o leva a passear pela paisagem que a janela oferece. Antes de pensar a posição que a natureza ocupa nas preocupações de quem está atado às “*coisas do tempo*”, será proveitoso reparar no espaço que essa janela matinal abre para o olhar peripatético do cronista. O quadro nos situa entre o escritório e a rua; não se arrisca a caminhada, apenas o convívio com o círculo reduzido das pulsões urbanas que vêm bater à porta. A própria amendoeira é uma velha conhecida, “*incorporada aos bens pessoais*”, “*companheira mais chegada de um homem e sua vida*” – no que, uma vez mais, é endossada a sua conformação ao universo semântico e social de uma literatura “próxima da conversa e da vida de todo dia”, de um gênero cujas representações correntes preveem um leitor afeiçoado e assíduo, a ponto de a crônica ser referida por um crítico, justamente, como “companheira quase que diária do leitor brasileiro”.¹⁶ Também os moleques que colhem os frutos da amendoeira e o feirante de terça-feira pertencem a um circuito restrito, de hábitos já decifrados. Se o cenário predominante nos textos de *Fala, amendoeira* é o Rio de Janeiro em franca modernização, processo cujo complexo de problemas mobilizará o interesse do cronista, é significativo que, no *incipit* da obra, ele se instale na intersecção entre casa e rua, e aí encontre a fluidez de limites que viabilizará o seu rito particular. A cena é *familiar* em mais de um sentido, e convida à digressão, através da qual poderemos puxar um fio da prosa anterior de nosso Autor.

Drummond atinara para um “jardim público” povoado de vulgaridade, onde tudo seria “comum a todos”¹⁷, ao praticar sua veia recessiva de crítico literário em *Confissões de Minas*, “livro de retalhos”¹⁸ no qual se pode entrever um índice das preocupações com as quais o escritor vinha lidando em meados do século. Compondo a seção “Três poetas românticos”, ao lado de ensaios sobre Gonçalves Dias e Fagundes Varela, “No jardim público de Casimiro” encontra na postura literária do autor d’*As Primaveras* elementos que, mudados e rearranjados, compõem na composição da cena inicial de *Fala, amendoeira*. A sensibilidade de Casimiro, em seus “contornos tão limitados”¹⁹, parece sugerir um universo no qual tanto a subjetividade poética como o horizonte de recepção da obra encontram solo ameno, propício a tonalidades menores e emoções fáceis que embebem

16. Cf. Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, cit., p. 51.

17. “No jardim público de Casimiro”, in: *Confissões de Minas*, cit., p. 178.

18. Cf. a apresentação ao volume, identificada no índice através de suas primeiras palavras – “Escrevo essas linhas”. Assim como a divisão em seções planejada pelo Autor, esse texto introdutório é suprimido na última publicação da *Prosa seleta* pela Editora Nova Aguilar. Pode-se encontrá-lo na primeira edição do livro: Carlos Drummond de Andrade. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ. Edit, 1944, pp. 7-10.

19. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, cit., p. 179.

o leitor em “uma ternura cúmplice”.²⁰ Até aqui, nenhuma novidade no que diz respeito ao levantamento dos traços centrais do poeta: Sílvio Romero tomava a produção “chorosa e sentimentalista” de Casimiro como “gostosamente legível”, devido sobretudo à “simplicidade da forma” e à “intensidade do sentimento”²¹; José Veríssimo a tinha como salva do ridículo por força da “ingenuidade do sentimento popular”²², votado ao elogio do torrão natal e da mulher amada. Se Drummond em alguma medida repõe os termos empregados por críticos anteriores, aproximando-se das visões tradicionais a respeito de Casimiro inclusive no ponto em que elas cedem à mitologia da sinceridade juvenil forjada pelo próprio poeta romântico²³, a originalidade de seu comentário estará porventura no modo como enquadra a dicção casimiriana em certa atmosfera geral propícia à minoridade e à ausência de acirramento dos problemas – sejam os da subjetividade poética, sejam os da “torrente da vida social”²⁴, Casimiro, como sugere nosso Autor, situa-se em lugar no qual eles não ganham a luz do dia.

O que Drummond toma por “vulgaridade” de uma poesia que cultiva os “sentimentos gerais”²⁵, e poderia tanto ser composta como consumida por qualquer um, fora fixado em chave negativa por José Veríssimo: para ele, a emoção “intensa mas fácil” dos versos de Casimiro teria se prestado à banalização nos recitativos, num exemplo de como a popularidade pode prejudicar a literatura, que, rebaixada pela repetição nos saraus familiares, perderia “todo o encanto e interesse”.²⁶ Ora, o que para Veríssimo é apropriação indevida, no ensaio de Drummond aparece como um dado *interno* à fatura literária: a transitividade casimiriana está inscrita em sua dicção e temário, na “disposição natural para as emoções fáceis, ligada a uma graciosa modéstia”²⁷. Antonio Candido formularia com precisão o vínculo formal entre letra e público ao notar que essa suavidade em certa

20. Id., *ibid.*, p. 180.

21. Cf. Sílvio Romero. *História da Literatura brasileira*, tomo II. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro/Aracaju: Imago/ Universidade Federal de Sergipe, 2001, p. 888.

22. Cf. “Casimiro de Abreu”. In: José Veríssimo. *Estudos de literatura brasileira*. 2ª série. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1977, pp. 34-35.

23. Vagner Camilo chama atenção para a necessidade de evitar certo vício da crítica casimiriana, que tenderia a avaliar a sua poesia aceitando com naturalidade o “estatuto adolescente configurado pelo eu lírico”. Ao aderir à imagem do poeta ingênuo e juvenil, críticos como José Veríssimo reproduziriam sem mais aquilo que é forjado pelo trabalho poético: segundo o argumento de V. Camilo, há intencionalidade no esforço do poeta por apresentar-se como “menor” e “adolescente”. Tais traços não só se adequam ao gosto romântico pela espontaneidade autêntica como se associam a outros elementos de sua poética – a singeleza de imagens e formas, linguagem e estilo médios, a busca da convenção do *belo* (e não do *sublime*). Ao insistir na dimensão de “*construção* retórico-literária” da poesia de Casimiro, o crítico acentua a sua estratégia de ajuste ao gosto médio, visada na própria articulação interna dos elementos que a compõem. Cf. Vagner Camilo, “Em tom menor”. In: Casimiro de Abreu. *As primaveras*. Organização e prefácio de Vagner Camilo. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. XI-XXIX.

24. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, *cit.*, p. 178.

25. Id., *ibid.*, p. 178.

26. José Veríssimo, “Casimiro de Abreu”, *cit.*, p. 36.

27. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, p. 179.

medida prevê o seu tipo de recepção: que Casimiro tenha sido “o predileto dos cestos de costura” vincula-se ao teor de uma lírica que possui a propriedade de “nada supor no coração humano além de meia dúzia de sentimentos, comuns mas profundamente vividos”²⁸. Nessa poesia em que tudo parece ser tangível, as figurações da natureza perdem a inflação que a imaginação de outros escritores românticos por vezes lhes confere; segundo o crítico, em Casimiro ela não aparece sequer como espaço para a meditação, mas é uma “natureza de pomar”, onde é tudo “singelo e pitoresco”. Candido identifica o vínculo entre a moderação na composição da paisagem e a experiência de um momento específico no quadro das transformações da sociedade brasileira em meados do XIX:

A sua visão exterior está condicionada estreitamente pelo universo do burguês brasileiro da época imperial, das chácaras e jardins, que começavam a marcar uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades.²⁹

Tem-se, portanto, que os traços de estilo e o repertório de imagens em que se manifesta a subjetividade de dimensões tímidas forjada pelo poeta registram, também, um aspecto da formação social, a “vida semiurbana” materializada, segundo Gilberto Freyre, em casas-grandes de chácara às quais não faltaria a alegria de jardins “com um sentido humano, útil”.³⁰ É como se a natureza recatada de Casimiro fosse produto de uma limitação da perspectiva espacial, decorrente da urbanização intermediária que virtualmente abriga o poeta e seus leitores, situados a larga distância da amplidão dos sertões. O ensaio de Drummond, publicado mais de uma década antes, aponta em direção parecida; cabe acompanhar em seu argumento em que medida a sensibilidade literária de Casimiro se valeria de um acordo entre forma e fundo que, plasmado tanto na amenidade dos temas como na musicalidade encantatória dos versos, parece prestar depoimento a respeito de uma configuração particular da socialização da subjetividade. Os termos através dos quais se revela o interesse drummondiano por essa forma talvez permitam sondar dados de experiência e arranjos literários aos quais a crônica moderna brasileira, do alto dos anos 1950, não será indiferente.³¹

28. “O ‘belo, doce e meigo’: Casimiro de Abreu”. In: Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000, p. 173. A percepção a respeito do número reduzido de sentimentos desenvolvidos na lírica de Casimiro parece ter sido tomada de empréstimo a Drummond, que, não sem o humor da enumeração um tanto protocolar, apontara que o romântico ignora “qualquer drama individual que não se inclua num destes esquemas: a) o homem se recorda da infância e fica triste; b) o homem tem um amor que não pode realizar-se e também fica triste; c) o homem está longe da terra natal e sente saudade.” Cf. “No jardim público (...)”, p. 178.

29. Antonio Candido, “O ‘belo, doce e meigo’: Casimiro de Abreu”, cit., pp. 174-175.

30. Gilberto Freyre. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 1ª tomo. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1961, p. 201.

31. Embora as modulações da prosa de Drummond tenham pouca afinidade, como é claro, com os recursos verbais sedutores que garantiriam ao poeta romântico lugar certo na “tradição de auditório” identificada por Antonio Candido em nossa literatura. O que não implica, necessariamente, distância entre a facilidade da crônica e os mecanismos de constituição do, e adaptação ao, gosto médio. Cf. “O escritor e o público”. In: Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 84.

Mais do que forçar a analogia, importa recuperar a maneira pela qual, ao caracterizar o modo básico da sensibilidade casimiriana, Drummond identifica-lhe uma concretização espacial mais ou menos definida, a qual implica, também, uma paisagem social determinada. À localização em uma natureza amena – “É uma poesia de horta e campina, em que há laranjeiras com sabiás, regatos brincalhões, raios de lua e brisas travessas; nenhuma suspeita de Amazonas” – corresponde um momento da vida social, na medida em que “o gosto da vida natural, entre árvores frutíferas, pássaros que nos distraem com o seu canto e que apanhamos em armadilhas” compõe “o quadro singelo das pequenas cidades do interior, confundidas com o campo”.³² O terreno parece conhecido: Drummond cria imagens que acentuam o ludismo de uma relação com a paisagem que, sem cultivar os mistérios e fascinações que “dilacera[m] o espírito romântico”³³, é quase isenta de problematidade. Nesse universo, a tenuidade dos limites entre cidade e campo é homóloga àquela entre os domínios particular e público; em uma “poesia de horta e campina”, a subjetividade experimenta a si mesma, os seus impulsos e contradições, sem ir muito além dos estados normais de percepção, quase abdicando da vocação romântica às tensões – do mesmo modo, ao eleger paisagens ou formular imagens, busca referências próximas à casa, aos registros habituais, respeitando a área traçada pelo raio que garante que não se viverão situações arriscadas nem se farão descobertas sem volta. Talvez se esclareça, aí, o sentido da expressão que intitula o ensaio: o jardim público de Casimiro é aquele no qual nada entra de propriamente estranho, em que “tudo é comum a todos” – se lembrarmos, é claro, que “todos”, na verdade, refere-se a um circuito social quase tão restrito quanto os saraus familiares, aos quais a poesia que interessa é aquela à qual, como Drummond também percebeu, o índio e o negro escravo não aparecem sequer como tema.

Assim, vemos que não apenas nas figuras da natureza a caracterização drummondiana da poesia de Casimiro se aproxima do quadro em que o cronista do texto inicial de *Fala, amendoeira* se instala. Além do espírito humorado de referências a brisas travessas e regatos brincalhões, do clima “essencialmente diurno”³⁴, as analogias entre o ambiente bosquejado no ensaio de Drummond e a crônica-prefácio publicada uma década depois estão também no domínio propriamente social: nos dois textos lida-se com coordenadas que aproximam decisivamente o que seria *público* ao espaço da casa³⁵.

32. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, cit., p. 181.

33. Id., *ibid.*, p. 179.

34. Cf. Antonio Candido, “O ‘belo, doce e meigo’: Casimiro de Abreu”, cit., p. 174.

35. A importância desse traço como momento de uma formação histórica e social determinada, cujas reverberações chegarão às preocupações com que lida o cronista drummondiano, podemos rastrear, uma vez mais, em observação de Gilberto Freyre: “O brasileiro pela sua profunda formação patriarcal e pela semipatriarcal, que ainda continua a atuar sobre ele em várias regiões menos asfaltadas, é um tipo social em que a influência da casa se acusa ecológica e economicamente em traços da maior significação. Gosta da rua, mas a sombra da casa o acompanha”. Ver “Prefácio à primeira edição”. In: Gilberto Freyre. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, 1º tomo, p. XXVII.

Sérgio Buarque de Holanda emprega formulação semelhante para localizar a nostalgia da “herança rural” na sociedade brasileira. Interessado na superação do quadro herdado da Colônia, põe a questão como problema:

A sociabilidade vincada pela extensão das relações familistas a quase todos os âmbitos estaria já inscrita no modelo de subjetividade que vigora na lírica do autor romântico; Drummond o assinala com alguma clareza ao escrever que a moderação sentimental “faz de Casimiro um *parente* de todos nós”.³⁶

Ao estudar a primeira poesia de Drummond, Iná Camargo Costa identifica certos aspectos de sua lírica ao programa de “acerto de contas com a herança romântica” definido por alguns modernistas ainda nos anos 1920; segundo ela, a formalização da “problemática aventura individualista das nossas classes dominantes” passaria pela retomada crítica das tensões constitutivas da tradição lírica nacional, cujos impasses irresolvidos persistiriam como problemas para o escritor consequente do segundo quartel do século XX.³⁷ Daí a ensaísta compreender os estudos de *Confissões de Minas* sobre poetas românticos como um esforço integrado à investigação aguda da subjetividade que Drummond realizaria desde o seu primeiro livro. Se um poema como “Iniciação amorosa” revisita a lírica oitocentista ao submeter a voz do jovem da classe proprietária a um distanciamento revelador do vínculo entre experiência sexual, perversidade e dominação de classe³⁸, no texto de abertura de *Fala, amendoeira* o escritor – cuja lírica já lidava àquela altura com desdobramentos históricos e formais bastante diversos do quadro do primeiro modernismo –, ao recuperar elementos da paisagem casimiriana, indicia a pauta específica que a crônica supõe para seus movimentos, figuras e preocupações.

Ao considerá-lo, é certo que não se pode estender ao texto do livro de crônicas de Drummond o que ele mesmo notara no poeta fluminense: “Casimiro ignora a rua e seus problemas”³⁹. Antes pelo contrário, no volume de 1957 o escritor sondará de maneira persistente a relação entre certa configuração da subjetividade e os aspectos comezinhos da vida urbana, colhidos no entanto de um quadro que diz respeito à nova arrancada da modernização conservadora que o país vivia naquele meio de século. Nesse sentido, para ficarmos no terreno dos ensaios de *Confissões de Minas* sobre “Três poetas românticos”, o contraponto é fornecido por um desdobramento do comentário à poesia de Fagundes

“O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. (...) O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família”. Cf. Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 82.

36. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, p. 180 (grifo nosso).

37. Cf. Iná Camargo Costa. “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”. In: Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, p.

313. A autora lembra uma carta endereçada a Drummond na qual Mário de Andrade fazia uma espécie de convocação aos modernistas mineiros, propondo o estudo da lírica romântica, interessado em mostrar “o bem dessa gente e o valor deles”. Ver *Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 151 (a carta é de 16/10/1925).

38. O poema está em *Alguma poesia* (1930), e é comentado por I.C. Costa no ensaio citado acima.

39. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público (...)”, cit., p. 178.

Varela, dedicado à exploração do tema da solidão.⁴⁰ A abordagem de Drummond ressalta, de forma análoga à observada em Casimiro, certo desvio do padrão romântico⁴¹, ou, por outra, da radicalidade com que o tema assoma na experiência social e estética da modernidade. A distinção não chega a ser explicitada, mas a exposição do ensaio acentua uma espécie de limitação local da posição do indivíduo isolado: embora atue como “um dos seus temas mais caros”, “há que desconfiar” da solidão de Varela, apartado da vida urbana menos por destino que por contingência.⁴² Seria estranha a esse romântico de periferia, distante da formalização do choque e da vivência da multidão, a “solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula” – e aqui Drummond abre uma breve digressão atenta a um fenômeno caro à sua lírica dos anos 1940, mas marginal na consideração dessa poesia recitada (como parece sugerir). Nos interessa mais de perto a imagem da “terrível solidão” própria ao “formigamento das grandes cidades”, de que estaria “cheia a vida de hoje”: o desenvolvimento do problema, tolhido por supostamente impróprio para tratar de Fagundes Varela, faz saltar uma preocupação do ensaísta, à qual o seu assunto não oferece pábulo.⁴³ Trata-se da experiência da metrópole moderna, estranha à chácara casimiriana, e parcialmente aproveitada pelo cronista dos anos 1950, que de algum modo é levado a assumir um pouco das duas dinâmicas, mirando a capital de um país em fervente desenvolvimento de ângulo que convoca notas de uma sociabilidade mais recuada. (Talvez cada um dos polos diga algo sobre o outro, e sua reunião seja um passo para descobrir o problema). De toda forma, a investigação aparentemente despreocupada do perfil literário de Varela não só descortina fios de uma tradição meio esquecida, como nos lembra de que, ao lado do jardim recitado, e ainda que por vias vicinais, as coisas da cidade e do tempo têm lugar de relevo nas preocupações do prosador drummondiano.

40. Idem, “Fagundes Varela, solitário imperfeito”. In: *Confissões de Minas*, cit., pp. 171-178.

41. Para um comentário a esse acento, presente também no terceiro ensaio da seção, dedicado a Gonçalves Dias, ver Alexandre Pilati, *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 37.

42. Carlos Drummond de Andrade, “Fagundes Varela, solitário imperfeito”, cit., pp. 174 e 176, respectivamente.

43. “No formigamento das grandes cidades, entre os rancos dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Desta solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de soledade” (Ibid., pp. 177-178).

Para medir o tino da compreensão drummondiana a respeito da experiência das massas e do isolamento do indivíduo na metrópole moderna sob o capitalismo avançado, ver os ensaios clássicos de Georg Simmel, “As grandes cidades e a vida do espírito”. Trad. Leopoldo Waizbort. In: *Mana*, vol. 11, nº. 2. Rio de Janeiro: 2005, pp. 577-591; e Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 103-149.

A reflexão transcrita acima chama a atenção também pelo contraste que sugere com a posição, algo tola, de quem “trocou a rua pela floresta porque aquela não lhe deu carinho nem compreensão” (Carlos Drummond de Andrade, “Fagundes Varela, solitário imperfeito”, cit., p. 177). A contrapelo, diria que o vínculo oculto, mas latente, entre o apequenamento do problema e as condições locais da vida social e intelectual pode dizer algo sobre a crônica e sua insistência em elaborar prosa amiga sobre quase qualquer assunto.

A questão central está no modo com que, em *Fala, amendoeira*, ele lhes dá vazão, limitando o olhar inquiridor e reflexivo, que não deixa de marcar presença, a um campo mais restrito, sem radicalizações, o que permitiria, agora sim, questionar se a acolhida “de coração aberto” que “o vulto tranquilizador de Casimiro” encontra no “homem da rua”⁴⁴ não tem correlato no trânsito simpático entre o olhar do escritor e a dimensão caseira dos objetos urbanos. O amaneiramento da dicção, ao tolher sua tendência à seriedade, parece responder a isso, como uma espécie de nivelamento dos impulsos mais agudos da subjetividade. Repetimos: é mais que significativo que a cena inicial do livro se desdobre em contexto que repõe traços daquela sociabilidade de “horta e campina”, ou, para usar outras palavras de Drummond, em nota ao primeiro volume das memórias de Pedro Nava, do “Brasil de ontem, com sua estrutura doméstica e as decorrências públicas dessa formação (...)”.⁴⁵ Ao reler o início do texto de abertura, encontramos esses traços presentes já na caracterização dos eventos que a velha amendoeira testemunha: “*muito cortejo de casamento, muitos enterros*” – ecoando a lembrança das procissões interioranas, o registro não deixa de remeter à retração da vida pública nas cidades brasileiras cujas ruas, segundo outra descrição de Freyre, eram avivadas, no decorrer da primeira metade do século XIX, sobretudo pela marcação ritualística das manifestações ligadas à esfera religiosa.⁴⁶ Ainda no que diz respeito à figura da amendoeira, a referência à árvore quase imemorial, pareada à recordação do gesto de “*algum remoto prefeito*”, reaproveita formulação de ensaio anterior de Drummond, onde aparecia no fluxo de divagações relativas aos traços de solidez da antiga vida interiorana em multisseculares cidades da província.⁴⁷

É para onde aponta, também, outro dado inscrito no paratexto do livro. Em sua dedicatória, lê-se: “A Paulo Bittencourt, que, no *Correio da Manhã*, recebeu de boa sombra estes escritos”⁴⁸. Mesmo singela, a imagem estende o clima supostamente ameno da convivência familiar à relação do escritor com seu veículo de publicação. Ou seja, reforça

44. Idem, “No jardim público (...)”, cit., p. 180.

45. Carlos Drummond de Andrade, “Baú de surpresas”, in: Pedro Nava. *Baú de Ossos*. 10ª ed. Cotia, SP; São Paulo: Ateliê Editorial; Ed. Giordano, 2002, p. XVI.

46. Tendo em mira uma economia ainda dominada pela força aglutinadora dos engenhos, sobretudo na região Nordeste do país, Freyre chega a falar de cidades “quase sem povo”, acentuando o vínculo entre a sua vida pública e as festividades religiosas: “Era o que dava brilho ou ruído de festa às antigas cidades do Brasil: a religião. A religião dos pretos com suas danças; a dos brancos, com suas procissões e semanas santas”. Cf. Gilberto Freyre. *Sobrados e mucambos*, cit., respectivamente pp. 53 e 43.

47. “São velhos muros e velhas pedras; são velhas árvores, que até os prefeitos nomeados por interventores costumavam respeitar, salvo os casos de alergia vegetal (...). Uma velha cidade é qualquer coisa de decente e imutável (...)”. Cf. “Antigo”. In: Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 35-36. O ensaio abre a seção do livro justamente intitulada “Província, minha sombra”; no texto que lhe segue, motivado pela leitura de uma coleção de jornais que circulavam pela Itabira natal na infância do autor, outro elemento da figuração dos hábitos remotos e interioranos que comporá a caracterização do destino lúdico da amendoeira, brinquedo de crianças: as páginas amarelecidas “cheiram também a meninice, porque nelas se revê o menino daquele tempo, e o menino vai pelas ruas, sobe nas árvores, contempla longamente o perfil da serra, prova o gosto dos aracás, dos araticuns e dos bacuparis silvestres (...)”. Cf. “Notícias municipais”, in: Idem, *ibidem*, p. 41.

48. Carlos Drummond de Andrade, *Fala, amendoeira*, p. 17.

algo que já vínhamos notando: a amenidade da sombra incide sobre a disposição ao trabalho, mantendo a sua indeterminação. A ambivalência dessa localização se impõe como fator decisivo na organização da peça de apresentação. As demais dimensões do texto – o *humour* da prosa, a cena narrada, a caracterização do cronista – ganham sentido ao serem lidas a partir da ambiência amena e informal que as projeta.

Sob ela se constrói a cena do diálogo com a amendoeira, cuja fantasia algo fácil compreende-se melhor uma vez que tenhamos discernido o registro em que o cronista opera. Se, após a contextualização oferecida pelo período de abertura, somos atirados à descrição do percurso de seu olhar, é porque nele se cumpre o programa contido na oração que opunha, à atenção que o sujeito prometia devotar à natureza, a indiferença desta em relação a ele – “*essa natureza que não presta atenção em nós*”. Frente a essa constatação, a conversa com a árvore assumiria o estatuto de uma medida de desautomatização: ao desvelar o véu que converte a paisagem em *segunda natureza*, o cronista firmaria a sua capacidade de providenciar um sentido distinto do habitual às coisas da rotina. É nesse procedimento que sua identidade se constitui, como se vê no desenvolvimento da conversa com a árvore. Que isso se dê precisamente através do diálogo mágico, no entanto, vem a confirmar o regime de maleabilidade que o texto vem constituindo; a imediatidade do contato com a natureza, antes de marcar uma ruptura radical com o mundo prosaico, como que se vale do esfumamento dos limites em que a inventividade do cronista simpaticamente se instala. Como se já houvesse acatado o tom “*gracioso*” que a “*árvore-da-guarda*” lhe recomenda no desfecho do texto, ele põe em funcionamento, aí, a sua inclinação a abordar os “pequenos traços do cotidiano (...) por meio de uma espécie de princípio que os habita, diferente de sua aparência”.⁴⁹

A observação, mais uma vez, é de Antonio Candido, que assim caracteriza, na resenha a que já nos referimos, a disposição geral dos textos de *Fala, amendoeira*, os quais constituiriam uma “pequena mitologia portátil”⁵⁰. O crítico discerne aí a operação de elaborar um sentido original para as coisas e fatos que normalmente não seriam alvo de consideração; antes de ser posto em movimento nas outras crônicas do livro, o procedimento tem sua figuração inicial no texto de abertura, que fornece o compasso do que virá depois. Nele, poderemos notar com mais clareza o paralelo com a operação mágica sugerido pelo crítico: assim como “os fatos e coisas se animavam numa luz nova para os antigos quando eles os consideravam encarnações de um deus ou uma entidade”,⁵¹ aqui assistimos ao cronista tocar algo como o *mana* da amendoeira plantada em frente à sua casa – convertendo em peças de seu jardim particular os objetos que compõem o segundo plano da paisagem da cidade. Neste passo, o flerte com o teor crítico do ato de conferir vida ao que não tem, invertendo o sinal da paisagem e buscando na natureza a saída para fugir à naturalização das significações habituais.

49. Antonio Candido, “Dois cronistas”, cit., p. 207.

50. Id., *ibid.* Candido registra a origem da expressão, que modifica o título de um volume de poemas de Raymond Queneau, *Petite cosmogonie portative* (1950).

51. Id., *ibid.*, p. 207.

Não há choque, entretanto, o que se confirma nos termos do diálogo e na própria modulação a que a instauração deste submete o andamento do texto. A conversa funciona como um momento de formulação da identidade do sujeito: as proposições da árvore soam como recomendações de postura, e se conjugam à atitude do cronista cuja abordagem, nos termos de Candido, consiste em dar sentido novo às coisas, driblando sua aparência convencional. Não é acaso que a frase que introduz o diálogo contenha o título da obra, numa espécie de exortação à manifestação daquilo que não tem voz mas perturba o enrijecimento das “juntas perras da Metrópole”⁵². No entanto, mais uma vez, veremos uma redução de voltagem: o tom das afirmações atribuídas à amendoeira, com direito ao uso da segunda pessoa do singular e à sintaxe rebuscada, combina o teor grave dos conselhos ao aspecto cômico das analogias botânico-climáticas. A revelação a respeito da índole do cronista – “*o outono é mais estação da alma que da natureza*” – convive com a sequência de termos derivados de *outono*, de modo que a exploração dos signos relacionados à figuração de estados melancólicos cede à graça mais ligeira mobilizada na invenção de vocábulos como “*outonada*” e “*outonizar*”. A mesma dicção anima o uso do diminutivo em “*folhinhas*” e “*ventinho*” e atua na comparação entre a queda das folhas e a calvície do cronista. Retomando: por um lado, a imagem do sujeito que aí se compõe não deixa de ampliar a ressonância da referência a um estado limite, ligado à percepção do envelhecimento mas também à posição deslocada, fora da normalidade, indiciando o viés singular da visada: “*uma hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva*”.⁵³ O vocabulário se aproxima daquele posto em uso na lírica classicizante que Drummond produzia desde a guinada de *Novos poemas* (1948), ecoando também a temática metafísica e o pessimismo que a crítica identifica em uma obra como *Claro Enigma* (1951). Por outro lado, verifica-se, na lúdica corrente de ar que abastece a escrita, que o gesto não se sustenta inteiramente. Como em diversos outros momentos do livro, a recorrência de vocábulos, expressões, figuras de sintaxe e metáforas utilizadas na lírica drummondiana age como um testemunho do modo de funcionamento específico da escrita do cronista: a pressão da transitividade atua realocando quase tudo; a tendência às inquietações de modo algum é suprimida, mas a sua manifestação é simultânea à dos elementos que a limitam.

No plano da construção do texto, a instauração do diálogo explicita a maleabilidade. Numa guinada, o primeiro registro, em que os objetos e processos miúdos são discernidos e organizados pela corrente da prosa, dá lugar a um segundo momento, a

52. Id., *ibid.*, p. 207.

53. Ao estudar os signos do tédio e da melancolia na poética de *Claro Enigma*, Vagner Camilo assinala a ligação do temperamento melancólico com as figurações da idade madura e da estação outonal. Tampouco a metáfora que localiza o sujeito entre a claridade e a treva é estranha ao repertório de imagens do livro de 1951, mas, como procuramos demonstrar, funciona de modo diverso na crônica, onde não tem vigência a negatividade da lírica, na qual a relação com o leitor é conduzida aos limites da agressividade em um poema como “Oficina irritada”. O intervalo em que se situa o cronista, afinal, é bastante distinto da “condição de *impasse* de um eu (...) acuado entre duas ameaças” que, segundo V. Camilo, estaria contida na expressão “Entre cão e lobo”, título da primeira seção de *Claro Enigma*. Cf. Vagner Camilo. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, sobretudo pp. 163 e 169-182.

conversa entre cronista e árvore, disparada através da interrupção do modo de exposição anterior. Uma vez mais, nenhum sobressalto na passagem através da qual a ordenação épica da matéria (ainda que a mais prosaica) é substituída pelos procedimentos do gênero dramático, remetendo à situação de uma fábula. O importante está na dobra a que a própria forma da exposição é submetida: produz-se uma mudança na organização da voz discursiva, o que explicita o caminho do texto, cuja parte final se constitui de pura conversação, sem mais interferências da instância narrativa. Como é claro, o segundo momento não se apresenta na autonomia absoluta da cena dramática, mesmo porque é produto da situação instalada pelos primeiros parágrafos. O interesse, contudo, reside justamente aí, em notarmos a contiguidade tranquila dos dois modos, e a maneira pela qual o momento alto da revelação – a conversa na qual se descobrirá algo sobre o sujeito – é decorrência dos termos com que se tracejara o mundo à boa sombra da amendoeira. Na verdade, o recurso à variação do modo de exposição reforça as linhas que unem cronista e arredores, ou melhor, expõe o quadro no qual a voz que falará ao longo do livro constitui a sua perspectiva, anunciada pelos termos da conversa. Ainda mais se lembrar-se a conversão do cronista-personagem, referido inicialmente por meio da terceira pessoa do discurso, em sujeito de um diálogo imaginado (“*E como o cronista lhe perguntasse (...), a árvore pareceu explicar-lhe*”).⁵⁴ A conversa é portanto instituída pela fantasia criativa, cuja efetivação no plano da exposição coincide com o procedimento através do qual o cronista salta à frente da cena, não mais distanciado por um discurso do qual era também objeto. Detentora da voz, essa figura se manterá relativamente estável ao longo dos textos reunidos no volume (é ela o seu *narrador*, embora por vezes não se trate propriamente de narrar), disciplinando, ao menos parcialmente, o espaço de jogo dos desdobramentos irônicos da subjetividade, o que não eliminará os gracejos autorreferentes. A centralidade de tal figura, cujos traços chegam inclusive a convocar a própria feição biográfica de Drummond, explica por que entender a construção das crônicas depende de entender o *modo* dessa voz, o que também atesta a relevância do sentimento que preside a conversa-fantasia.

Como vínhamos observando, o ponto final do diálogo, que resulta na indicação da madureza do cronista, longe de vincular a imagem do envelhecimento a uma postura de oposição ao curso do mundo, parece mobilizar a sua dimensão de aceitação paciente, que recomenda colher com suavidade os componentes da paisagem. Não dizem outra coisa as frases finais do texto:

Quero apenas que te outonizes com paciência e doçura. O dardo de luz fere menos, a chuva dá às frutas seu definitivo sabor. As folhas caem, é certo, e os cabelos também, mas há alguma coisa de gracioso em tudo isso: parábolas, ritmos, tons suaves... Outoniza-te com dignidade, meu velho.

54. Grifo meu.

O léxico e a cadeia de imagens parecem se organizar em torno da ideia de atenuação: paciência, doçura, graça, suavidade. O modo pelo qual aparece a temática da maturidade, aqui remediada pela *boutade* que a emparelha ao ciclo natural da queda de folhas, participa desse espírito, ao ser introduzido com certo desembaraço pelo escritor, que encena em plano aberto a sua vivência do envelhecimento, convocando o leitor a, por assim dizer, tomar contato com o que vai na sua intimidade. Se o registro afetivo já fora sugerido na caracterização inicial da amendoeira como “*companheira mais chegada de um homem e sua vida*”, ao fim, a composição da cena beira o edificante, que no entanto não chega a ser levado às últimas consequências. Trata-se de antes de fixar a postura com a qual o cronista considerará o cotidiano, movendo-se na cidade em polvorosa com a distinção de quem tem olhos e ouvidos calibrados para perceber o que não é aparente. Ao fim, a disposição estética ao “*gracioso*”, paradoxalmente levada a auscultar a natureza ao tratar das “*coisas do tempo*”, convive bem com a amenidade, tanto a dos tons suaves como a de uma imagem do envelhecimento desbastada de suas ressonâncias mais agudas e da corrosão (do sujeito, de sua relação com o tempo e com a história) que poderia implicar.

Vista nesses termos, a convergência em torno da sombra protetora da amendoeira parece envolver um movimento geral de rebaixamento, inclusive das faculdades críticas do texto.⁵⁵ De outro ângulo, no entanto, o concerto de imagens e dicção não deixa de assinalar uma compreensão bastante organizada do que está em jogo na crônica moderna brasileira.⁵⁶ Daí a possibilidade de, no movimento final do diálogo, entender o apelo derradeiro à “*dignidade*” como formulação de uma espécie de paisagem moral. Ainda indefinidos, os seus momentos de constituição se deixam fisgar na conexão entre a estrutura mínima de um cotidiano que começa a ser mapeado e a atitude que está na base (mas também é produto) do encadeamento de figuras e situações insinuados no texto de abertura. Assim o fecho do texto ilumina a conduta do cronista, já previamente qualificada pelas feições da prosa. Trata-se, pois, de especificar os contornos que afinal vão assumindo o cotidiano e o mundo de relações esboçado na convocação de moleques,

55. Para um contraponto improvável, ver um diálogo de meia página cuja dinâmica acirrada potencia o desconcerto (sobretudo de um leitor habituado ao ritmo da crônica moderna brasileira) com outro tipo de narrativa breve empenhada na sondagem da vida comum: o sr. K. de Brecht mobiliza elementos assemelhados aos da nossa cena em uma negação dupla, tanto da instrumentalidade cotidiana quanto do torpor diante da natureza. Cf. “O sr. K. e a natureza”. In: Bertolt Brecht. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 27.

56. Tanto mais se lembrarmos que a montagem desta cena de abertura não é estranha ao receituário da prática literária cuja militância Drummond passava a assumir em definitivo. Em 1948, Rubem Braga publicara “Essas amendoeiras”, recolhida em livro no ano seguinte. Ali, com humor mais declarado e alguma direção política, explora-se precisamente a *mesma* imagem. Na rua de residência do cronista, as árvores são tratadas como “molecas de rua”; a variação de coloração de suas folhas, interpretada como manifestação de “espírito de desordem”, do qual as crianças que jogam bola na calçada seriam cúmplices; sua floração irregular (“mistura louca de uniformes”), um gesto de desobediência civil, ato de desforra que se aproveitaria da “desídia dos chefes da cidade e da nação”, que “são todos generais”. A convergência, como se nota, é habitada também por dissonâncias, de cujas raízes se tratará brevemente mais adiante. Cf. Rubem Braga. *Um homem rouco*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, pp. 27-30.

feirante, passantes, cãezinhos, prefeito, amendoeiras, num cortejo cuja tipicidade não exclui certo sentimento da vida civil. E, para tanto, encontrar a forma com que os enlaça o olhar do cronista, bem como o lugar social que a ele cabe (ou as dimensões em que ele *tem que* caber). Essa posição se dá a ver no debate, não, na *conversa* que o escritor vai tecendo a respeito de si e dos outros. Para escutá-la melhor, valerá considerar brevemente outra figura do prosador drummondiano.

CAPÍTULO 2

MEIA-LUZ

Nos prefácios e apresentações a seus livros em prosa, Drummond não deixa de prestar testemunho daquela divisão do trabalho literário discutida, como se viu, por Antonio Candido. A prosa sai em boa medida diminuída: o escritor custa a admitir seu valor e se apressa em localizá-la como acessória ou contingente. Não se há de ignorar a verdade que pode haver nessa classificação, que depõe a respeito das condições de produção de uma obra cuja centralidade coube aos domínios da lírica, de um projeto intelectual de longo curso no qual a prosa acolhe de modo mais imediato as solicitações que transigem a autonomia – sempre relativa, ou, por outra, socialmente produzida – do trabalho artístico.

Como é claro, a divisão não implica nem desmerecimento dos gêneros em prosa nem uma concepção elevada, estável e autossatisfeita da poesia. Não é necessário insistir na maneira pela qual a lírica drummondiana revela uma concepção das mais agudas e radicais que a literatura brasileira conheceu a respeito de sua própria historicidade; nela, a experiência intelectual em um país de formação recalcitrante, a posição em falso da cultura e sobretudo da lírica em relação à lógica de dominação levada a extremos não superados pelos esforços rarefeitos de integração e democratização efetiva, são distanciadas e examinadas por um trabalho em muitos momentos implacável com as formas poéticas.⁵⁷ Elas, assim como a subjetividade investigada nos poemas, são objeto de uma disposição autocrítica angustiada e violenta, cujo nervo implica a impossibilidade tanto de assumir uma posição estabilizada como de participar da violência real – aquela que dá o compasso da sociabilidade na nação periférica, onde os impulsos de modernização do capital se manifestam em estado bruto, produzindo consequências e desdobramentos também particulares na vida mental e ideológica. Ante as coordenadas dessa empreitada, à parte a precariedade do resumo abrupto, a prosa aparece, de fato, diminuída. No entanto, como espero ir mostrando, a posição rebaixada pode ter rendimento literário, ou seja, aparecer como dado interno da fatura, o que não significa imaginá-la um prodígio de autoconsciência, mas tomá-la como um lugar a partir do qual examinar a configuração de problemas que correm à margem das obras *maiores*.

Para retomar o eixo: a gratuidade que Drummond imputa a seus escritos em prosa é um dado da própria prosa que cultiva, em cuja equação imaginação e constrangimento

57. Cf. Iná Camargo Costa, “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”, cit.; Lumna Simon, “Na praça de convites”, in: Roberto Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 140-148; Ivone Daré Rabello, “Poesia e humor”, in: Reynaldo Damazio (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2002, pp. 107-122.

não se separam, se pudermos formular assim. Mesmo nos livros constituídos principalmente por uma forma particular de ensaísmo isso ocorre, no movimento através do qual, também ali, trata-se de *imaginar* um lugar para o escritor. Em *Passeios na ilha* o problema é esse, com as especificidades do caso. Logo em sua primeira linha, o prefácio sugere a ideia de um livro sem pretensões, que não foi planejado mas “foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da Manhã*”. Reconhece-se sem dificuldades o parentesco com a aparente ausência de intenção dos *rabiscos* de *Fala, amendoeira*, mas aqui o descompromisso é articulado a uma postura intelectual atinente a um contexto literário e político bastante específico. A omissão é *determinada*, sugere a continuidade do prefácio dessa obra cuja

ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar suas razões de viver. Sua razões, e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares.⁵⁸

Vagner Camilo identificou o horizonte imediato dessa vindicação de autonomia: a recusa aos mandamentos exteriores corresponderia ao “ressentimento para com a militância e as imposições político-partidárias”⁵⁹, fruto da relação difícil entre o poeta participante dos anos 1940 e a política cultural de feição dogmático encampada pelo Partido Comunista no pós-guerra. Não poderei retomar a demonstração de Camilo, mas o central, para o nosso caso, diz respeito à desilusão manifestada por Drummond frente à rigidez sectária da militância comunista, que, num contexto imediatamente posterior à dissolução da ditadura varguista, estendia sua atuação à cultura, defendendo uma concepção aproximada ao realismo socialista com uma truculência que incorporava ao “disciplinamento dos PCs pela máquina paramilitar de Stálin”⁶⁰ ataques pessoais dirigidos, inclusive, a socialistas de outras correntes. A experiência teria calado fundo em Drummond; segundo Camilo, resulta no abandono da postura explicitamente engajada, constituindo um dos termos da guinada classicizante descrita por sua lírica a partir de *Novos poemas* (1948).⁶¹ A esse quadro corresponderia a atitude cética e vacilante que, levada ao limite do hermetismo nas obras de poesia, sobretudo em *Claro Enigma*, compõe também a postura intelectual caracterizada por mais de um texto de *Passeios na ilha*. Ainda nos termos de Camilo, trata-se de uma “retirada estratégica” (e não simplesmente demissionária), que articula uma posição distanciada da militância pragmática à formulação de uma resposta ao contexto de especialização do trabalho artístico que o sistema literário brasileiro vivia entre os anos 1940 e 1950.

58. Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na ilha*, cit., p. 11.

59. Vagner Camilo. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., p. 64.

60. A expressão é de Dênis de Moraes. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 144, *apud* Vagner Camilo, op. cit., p. 68.

61. O tema é descrito e discutido por Camilo na segunda parte de seu estudo, sobretudo no capítulo “As razões do pessimismo: sectarismo ideológico no contexto da Guerra Fria”. Cf. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., pp. 63-88.

Primeiro texto do volume, “Divagação sobre as ilhas” realiza esse programa na própria formulação do desejo de instalar-se em espaço insular, nem longe nem perto do litoral, propício a “uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização”. O isolamento produzido, explica seu proponente, não é inumano (a ilha “não tem bocas de fogo nem expedientes astuciosos para rechaçar o estrangeiro”), tampouco hermeticamente fechado a outros homens. O que se propõe é uma espécie de retiro, negação dos vícios da cidade e da cegueira do progresso técnico (“inútil e atravancador”). “Refúgio último da liberdade, que em toda parte se busca destruir”, a ilha, “meditação despojada”, supõe também uma vida intelectual livre tanto da “excessiva preocupação literária” como da “convivência ideológica”; ante as atrocidades cometidas em nome de certa “bondade incandescente”, a pequena porção de terra na qual o escritor procura se situar resulta ideal para a restauração do “gosto em pensar sozinho, (...) ato individual como nascer e morrer”.⁶²

A breve recensão basta para entender o movimento, identificado por Camilo, de “réplica” à “guarda montada do PCB”, talvez, naquele contexto, mais empenhado em seguir a cartilha do que em tatear os caminhos de um possível prática emancipatória.⁶³ Além disso, ainda segundo o argumento do crítico, a referência aos “tiques profissionais”, ao “tecnicismo” e ao “misto de esteticismo e frialdade que costuma necrosar os artistas”⁶⁴ mira a “tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário” que Antonio Candido identificou, no calor da hora, na paisagem literária brasileira de meados do anos 1940, cuja manifestação mais exemplar talvez se encontre na obra da chamada geração de 45.⁶⁵

O diagnóstico nos interessa e autoriza o desvio: ao avaliar o destino histórico das conquistas do modernismo, Candido contrapõe a centralidade que a literatura exercia no quadro da experiência intelectual brasileira, cuja tarefa de decifração do país fora assumida predominantemente por escritores (mesmo em estudos de intenção sociológica), a uma nova situação de produção das ideias. As transformações articuladas à Revolução de 1930, a criação de universidades, a modernização das instituições ligadas à cultura, a ampliação, ainda que restrita, do acesso ao ensino sedimentam uma série de mudanças, articuladas a uma “crescente divisão do trabalho intelectual”.⁶⁶ A ela, o campo literário reagiria através de uma progressiva especialização, que envolve a tentativa de depuração dos padrões literários da qual dá parte o esteticismo inflacionado, sobretudo nos domínios da poesia, na metade do século XX.

Antes de voltar à resposta drummondiana a essa tendência, lembremos apenas que, ao considerar a constituição de um campo literário autônomo, Candido registra a “perplexidade” provocada por um quadro no qual os impulsos de especialização convi-

62. Carlos Drummond de Andrade, “Divagação sobre as ilhas”. In: *Passeios na ilha*, cit., pp. 15-20.

63. Vagner Camilo, *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., p. 94.

64. Carlos Drummond de Andrade, “Divagação sobre as ilhas”, In: *Passeios na ilha*, cit., p. 18.

65. Cf. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: Antonio Candido. *Literatura e sociedade*, cit., p. 136.

66. Idem, *ibidem*, p. 136.

vem com a ampliação dos públicos leitores – ou seja, tem-se uma literatura que se pretende voltada cada vez mais para si mesma no momento exato em que o acesso às publicações aumenta e o grupo de leitores é diversificado. Nesse contexto, todavia, a difusão da cultura literária a novos públicos é disputada por novos meios de comunicação, como o rádio e o cinema, cujo poder de atração é maior para setores historicamente alijados do acesso às manifestações letradas. Aqui o ponto de chegada do argumento de Candido, desenvolvido ainda em 1950: os grupos de escritores, também ampliados com o crescimento da indústria editorial, têm diante de si, além da retirada ao campo especializado frequentado por conhecedores, a possibilidade de participar da nova cultura de massas que, com as ambiguidades do desenvolvimento tardio, vai aos poucos se estabelecendo.⁶⁷ Se, no primeiro caso, o risco estaria na separação da vida social, fugindo não apenas a parte das conquistas modernistas como à tradição empenhada de nossa literatura, a segunda situação implicaria o perigo de participação com os ditames da indústria cultural.

O problema é discutido em outros momentos da obra de Antonio Candido. Em ensaio da mesma época, a profissionalização crescente de algumas atividades ligadas à vida literária era enquadrada ainda segundo as duas tendências descritas: a reação esteticista, com seu elitismo de fundo a sublinhar as “virtudes de ser excepcional” atribuídas ao escritor; e a “acessibilidade da forma”, buscada pelos setores envolvidos no diálogo com novos públicos e situações discursivas. Nestas, divisa-se um elemento que interessa à crônica, qual seja, a atualização dos “caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade”, atuando em contraponto à complexificação formal – não necessariamente formalista ou com veleidades de refinamento – de uma “escrita para ser lida”.⁶⁸

A continuidade da “tradição de auditório” própria a uma literatura sem leitores, parece sugerir Candido, faria sistema com os procedimentos formais de uma produção literária que não prevê, ou prevê apenas parcialmente, o tipo de leitura individual associado à literatura moderna.⁶⁹ (Articulada a essa falta, poderíamos observar, há outra, de fundo: a de um modelo de subjetividade autônoma, ou dos processos sociais que, nos

67. Cf. o capítulo “Cultura e sociedade”, in: Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 38-76.

68. “O escritor e o público”, in: Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, cit., p. 88. Candido exemplifica a “escrita para ser lida” citando justamente Machado de Assis – cujo romance maduro, como Roberto Schwarz viria demonstrar, realiza exemplarmente a subordinação de procedimentos técnicos diversos, colhidos inclusive do tratamento conferido pela crônica jornalística da época à “matéria romanesca de segunda classe” própria ao tamanho fluminense da vida social local, a uma leitura da sociabilidade brasileira e das relações de poder envolvidas na *poesia especiosa* falada pelas classes dominantes do Segundo Reinado. Talvez seja significativo que entre os avanços críticos do autor que *escreve para ser lido* esteja a “agressão à leitura confiada e passiva”, ou seja, a convocação do leitor “à vida desperta”. Cf. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000 (para as expressões entre aspas ver, respectivamente, pp. 51 e 242).

69. Para a análise de um caso modelar, no qual o processo social se associa de modo claro à produção de novas funções na esfera da cultura e ao papel emancipado do indivíduo (ao menos no plano da aparência socialmente produzida), veja-se o estudo clássico de Ian Watt sobre o romance inglês. O sistema constituído pela ascensão da classe média, a ampliação da instrução, o surgimento de novos públicos, o desenvolvimento de técnicas narrativas e a consolidação da forma romance é sintetizado nos primeiros capítulos de sua obra: Ian Watt. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-54.

países de centro, permitem a consolidação da noção substantiva de *indivíduo*, mais ou menos limitada na sociabilidade de matriz escravista da periferia – com especificidades decisivas a estudar, é claro, a cada caso.) Num contexto de ampliação da sociedade de consumo e de constituição da indústria cultural, compareceria aquela ameaça já vista, especificada em “Literatura e subdesenvolvimento”, texto posterior em duas décadas – e portanto já sobreavisto quanto ao sentido que pode assumir a inclusão de populações emergentes à cultura de massa: a alfabetização, medida modernizante, não implica o aumento de leitores de literatura; antes, ao incorporar ao modelo urbano industrial setores anteriormente segregados, “atira os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada”.⁷⁰

O problema, assim, é ampliado, de modo que o reposicionamento da literatura, cuja relevância sofre redução num sistema cultural agora diversificado e mais complexo, cobra uma perspectiva que dê conta da articulação entre as transformações de postura, o desenvolvimento formal e a relação com os novos públicos. Ainda que a sua circunscrição histórica não esteja diretamente vinculada ao desenvolvimento dos *mass media*, de algum modo a crônica moderna brasileira, habitante da imprensa diária, responderá a esse quadro. De certa forma, as representações correntes a seu respeito lidarão com a perspectiva de um público ampliado e mais heterogêneo, frente ao qual ela será também, e até involuntariamente, um dos portadores mais divulgados da normalização de alguns resultados da ruptura modernista. Não por outra razão, a crônica poderá servir de alvo a pancadas como a que, ao pretender uma denúncia do “ciclo vicioso” armado em torno da leitura de ficção num país de leitores escassos, irá tomá-la, justamente, como “subliteratura desenvolvimentista”, a servir “de pasto para os nossos indigentes alunos de ginásio e suas deslumbradas professoras”.⁷¹ À parte a pseudoradicalidade dessa espécie enviesada de consciência da barbárie, manifesta como regozijo *do contra*, vê-se que a comunicabilidade distendida da crônica orbita os desdobramentos da mesma situação a que reagia a “excessiva preocupação literária” de que a ilha drummondiana pretendia se ver livre. Na “Divagação sobre as ilhas”, o horizonte não é, *ainda*, o público, mas os “tiques profissionais” de uma literatura, por assim dizer, nostálgica de um estado de puro fetichismo narcísico, esteticismo que acossa o ímpeto à livre consideração intelectual de maneira distinta, mas complementar, àquela praticada pelos desmandos centralizadores da militância pecebista.

Nos ensaios de *Passeios*, o afastamento desse duplo constrangimento seria garantido por uma espécie de liberdade de reflexão, nomeada explicitamente em algumas expressões da “Divagação sobre as ilhas”, mas também realizada formalmente em seu andamento textual. A prosa “meio borboleteante”⁷² assume um movimento de insinu-

70. “Literatura e subdesenvolvimento”, in: Antonio Candido. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, p. 145.

71. Silvano Santiago, “Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)”. In: *Discurso*, nº. 10, 1979, p. 163.

72. Vagner Camilo, *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., p. 90.

ações e tateio dos objetos, suspendendo o argumento e voltando a ele mais adiante, no ritmo próprio a um passeio.⁷³ Assim, ainda na peça de abertura, a descrição da ilha acolhe parágrafos dedicados mais diretamente à crítica ao dogmatismo da militância comunista, relativiza (sem negá-la) a noção de participação, denuncia manias típicas de literato, brinca de subverter a função dos jornais (convertidos em provocação que “aviva a sensibilidade”)⁷⁴, rejeita os incômodos da sociedade urbano-industrial. São materiais heterogêneos, incorporados, em registros diversos, pelas tramas pouco óbvias de uma prosa tolerante. Aí reside o mecanismo do ensaio de Drummond, cuja forma multifacetada, que nada proscreeve, dá parte de uma disposição a estabelecer relações *e, sem buscar a fixidez, adensá-las*. Essa faculdade, cerne do andamento de divagação, acusa a busca por um ponto de vista desimpedido com a qual, como se viu, estava às voltas o escritor acuado. No entanto, ela também oferece a possibilidade de considerar, na articulação com a pauta reativa (e histórica e biograficamente densa) do refúgio, a insinuação de autonomia como a pedra de toque do que se realiza – e do que se problematiza – nos *Passeios na ilha*. Visto tanto em seu funcionamento discursivo como na armação dos interesses que organizam o livro, tateando além do binômio esteticismo-dogmatismo, o gesto de emancipação se assenta tenuemente no contato, e no atrito contido, com figuras e formas da experiência intelectual brasileira, nas quais se determina o significado – bem como a restrição – da pretendida liberdade.

Vale perguntar, nesse sentido, pelos objetos que o borboleteio da “Divagação” reconhece e contorna. O referente mais ostensivo, e ainda assim um tanto esquivo, retém, como demonstrou Vagner Camilo, as dificuldades da lida com as atrocidades da militância e o tecnicismo da vida literária. No entanto, são mobilizadas “outras matérias”: a ilha é imaginada também como a negação de um mundo controlado pela técnica, e acolhe os tons e imagens suaves que antecipam traços da cena montada pelo cronista do livro seguinte em torno de sua amendoeira de eleição. Nesta outra volta do passeio, a relação entre a graça doméstica e urbana da abertura de *Fala, amendoeira* e a mirada abrangente para a manifestação de uma configuração social contemporânea concretiza discursivamente um ritmo mental que, uma vez minimamente discernido, ajudará a pôr em perspectiva o regime intelectual vigente no tipo de crônica que Drummond logo passaria a produzir rotineiramente.

73. Andamento para o qual Drummond andava com o ouvido treinado, como se vê em sua caracterização da prosa de ensaio de Augusto Meyer, em fins dos anos 1940: “Escolhendo o ensaio para exprimir suas meditações ou divagações (*À sombra da estante*, J. Olympio, 1947), o Sr. Augusto Meyer adotou a forma ideal para consolar o temperamento crítico de não aprofundar a crítica; o temperamento filosófico, de não construir um sistema; e o temperamento poético, de não exercer a poesia. Porque o ensaio é de natureza compósita e, por sua indeterminação, se beneficia de tudo sem se obrigar a nada. Quando o ensaísta parece enveredar pela análise consequente, fundada em critério lógico, abrindo-nos uma visão racionalista da coisa contemplada, eis que dá um salto de pelotiqueiro, e temos pela frente um espetáculo de pura mágica, uma tela impressionista, um traço de humor”. Cf. “Ensaísta, homem que passeia”. In: Carlos Drummond de Andrade. *Conversa de livraria: 1941 e 1948*. Porto Alegre/ São Paulo: AGE/ Giordano, 2000, p. 89. Resenha datada de 01/05/1948, publicada, sob o pseudônimo Policarpo Quaresma, Neto, em *Letras e artes*, suplemento do jornal *A Manhã*. Devo a indicação a Anderson Gonçalves da Silva.

74. Carlos Drummond de Andrade, “Divagação sobre as ilhas”. In: *Passeios na ilha*, cit., p. 18.

Em que passo se enredam a disposição à naturalidade distendida e a aspiração à autonomia? Antes de passar ao sobrevoos do livro de 1952, um começo de resposta se deixa vislumbrar na mobilização dos signos graciosos que povoam a ilha. Ela encerra uma “arte do bem viver”; acolhe “algum amigo que saiba contar histórias”, “alguma amiga de voz doce ou quente”, “araras e periquitos”, poetas que saibam agir como “homens razoáveis, carentes, humildes”, e “bichos, principalmente os de plumagem gloriosa, com alguns exemplares mais meigos”.⁷⁵ “Nenhuma suspeita de Amazonas”, seria possível acrescentar, recordando a caracterização drummondiana de um “mundo de horta e campina”⁷⁶: sem aproximar-se em definitivo de regatos brincalhões, a convivência sugerida não deixa de lembrar a de um sarau em que se lesse Casimiro de Abreu. Ou a naturalidade versátil e leve de uma crônica, que está a um passo de se concretizar, do que dão mostras a abertura divertida do discurso e o desembaraço do escritor, que brinca com a própria condição financeira (a ilha será comprada quando lhe “acontecer alguma pecúnia, passante de um milhão de cruzeiros”) e desmerece os jornais nos quais, no entanto, circula o seu próprio texto (“servem para embrulho”). Mas tais manobras são organizadas noutro grau de combinação, acendendo a luz de uma atenção de tipo diferente.

Nesse sentido, considere-se, na “Divagação sobre as ilhas”, a meiguice pretendida no recurso a bichos, ou, noutra formulação, a esperança de que “algum suave pássaro de colo mimoso” venha a propiciar “as sensações delicadas de uma vista voluptuosa, minudente e repousada”. A platitude é evidente, e ecoa, como já foi notado pela crítica, as “imagens alegres” da descrição apaziguada que Rousseau faz da “ilha fértil e solitária, naturalmente circunscrita e separada do resto do mundo” que assume como lugar ideal para os seus devaneios.⁷⁷ Seu sentido, no entanto, talvez se especifique mais na relação que o prosador drummondiano estabelece entre a ilha imaginada e a produção de um modo de vida que aparece sob a face da “mesquinhez da coisa possuída, taxada, fiscalizada, trafegada, beneficiada, herdada, conspurcada” – índice de que “se desinventou a relação entre homem, paisagem e morada” e de que “tudo forma uma cidade só, torpe e triste”. De deglutição menos fácil, salta à vista o reconhecimento de uma lógica de produção e organização da vida pela técnica, desaguando em uma recusa de teor moral. A investida contra o *mundo administrado* expande a tessitura do movimento discursivo; ainda que pouco desenvolvido, trata-se de um momento no qual se formula uma aporia:

75. Idem, *ibidem*, p. 18. Nos parágrafos que se seguem, as referências são extraídas deste texto, salvo indicação em contrário.

76. Carlos Drummond de Andrade, “No jardim público de Casimiro”, *cit.*, p. 181.

77. Ver os últimos parágrafos da “Quinta Caminhada” em Jean-Jacques Rousseau. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/ Hucitec, 1986, sobretudo p. 77. Ao notar a aproximação, Vagner Camilo busca diferenciar a caracterização das duas ilhas, a de Rousseau e a de Drummond. Cf. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, *cit.*, p. 92. Talvez fosse possível, todavia, considerar a relação entre os registros não tanto a partir das imagens das duas ilhas, mas de uma leitura daquilo que devaneio e ensaio significam como forma de experiência, imaginação e escrita.

O progresso técnico teve isso de retrógrado: esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mas invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de kw será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra.

O discernimento de uma contradição interna à própria noção de progresso, ou a verificação do conceito deste à luz do malogro de suas realizações, parece saltar fora das dimensões do texto, tanto que as linhas dedicadas ao assunto pouco se estendem, engatando na proposição positiva a respeito da fauna, dos hábitos, das condutas admitidas na ilha imaginada. Interessa reter o ângulo no qual se tocam o ânimo algo casimiriano à mediania e a visada mais ampla e aguda para formas contemporâneas (atinentes à etapa de modernização urbano-industrial que então se cumpria no Brasil), ainda que estas, como é regra no texto, sejam abordadas de maneira que vai pouco além da alusão. “Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disto”. Ela será discernida no parágrafo seguinte, sob o signo das imagens brejeiras, que equivaleriam a uma “cura de autenticidade”, necessária porque “as cores do cinema enjoam-nos do colorido”. Volta o tom ameno, relativizado pela densidade do argumento anterior, concernente à crítica do que se toma por progresso; na transição entre humores, esboça-se a ossatura de um ponto de vista. Assim, se a “penumbra” desejada ecoa o sombreado confortável de um mundo pouco diferenciado, e se alguns leitores poderão engasgar com a nostalgia que ameaça soar na referência a alguma “autenticidade” primeva, a exploração dos contrapontos obriga a escutar a capacidade de articulação do discurso que se vai armando. Pois a penumbra se contrapõe à “escala de massas” da sociedade industrial, ponto de união com o dogmatismo denunciado anteriormente: são duas experiências, por assim dizer, totalitárias – a produção do mundo ocupado pela técnica e os “equivocos mentais generalizados” cometidos em nome da “cidade futura”. A percepção da onda regressiva contida nessa convergência viabilizará a formulação decisiva do ensaio, cuja constatação se pode reler com ênfase: “há certo gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer”.

Encena-se uma passagem sutil, através da qual se conectam a recusa ética e o gesto reflexivo; neste, vislumbra-se aquilo que, não apenas na “Divagação”, o livro de ensaios de Drummond *realiza*. E que se formula tacitamente na articulação entre a dimensão reativa do refúgio e a proposição contida, vincada de relativização irônica (“há *certo* gosto”)⁷⁸, a respeito do ato de pensar. Num lance de astúcia, a instância final a que o ensaísta recorre ao imaginar a ilha é o instrumento mesmo por meio do qual o objeto é traçado. Sem tautologia, o significado último – ou primeiro – do assunto a respeito do qual se divaga coincide com o operador mínimo da própria divagação. Uma noção de pensamento, portanto, muito pouco enrijecida, cuja definição habita os limites das atitudes que lhe contrastam, a ponto de a penumbra, em contradição com o ofertório de bens do “pro-

78. Grifo meu.

gresso” e da “cidade excessivamente iluminada”, propiciar as condições para o exercício intelectual, numa inversão das associações rotineiras entre luz, sombra, razão e estupidez.

Se a descrição não falha, terão ficado claras ao menos algumas das razões pelas quais atribui-se a esse momento da prosa drummondiana a cunha de ensaísmo, em acepção historicamente recuada mas enfática. Ao que parece, a aproximação com a escrita de Montaigne foi comentada pela primeira vez por Antonio Candido; em pauta, os “movimentos livres do pensamento e da imaginação” que, tanto em Drummond como no autor dos *Essais*, vinculariam “estritamente o detalhe insignificante à reflexão cheia de consequências, de um modo que escapa às classificações”.⁷⁹ Como se procurou rastrear, a forma identificada pelo crítico é, nos *Passeios*, mais que um recurso entre outros. É o que está em causa, em debate e em realização, insinuando um tipo de reflexividade raro nas letras nacionais, e ao mesmo tempo tênue, pois aqui o pensamento que pensa sobre si mesmo – cujo modelo, datado e localizado, constitui-se no processo histórico segundo o qual as formas e figuras da razão moderna se realizam, ainda que parcial e contraditoriamente (e respeitando prazos de validade), ao assumir algum tipo de função emancipatória – está sob suspeita. Não que não costume estar, sobretudo na forma do ensaio, sendo a suspeita uma de suas formas basilares de manifestação; na “Divagação”, no entanto, talvez haja uma dificuldade específica a qualificar o mecanismo de suspeição. A aproximação com Montaigne pode cumprir, nesse sentido, a função de alertar a respeito de uma distância, cujo contorno se evidencia ao lembrar-se a maneira pela qual a constituição (e a desmontagem) de uma esfera pública de debate e produção de representações se associa, nos momentos de formação da burguesia nos países de proa do desenvolvimento capitalista, a modalidades discursivas nas quais a configuração do ensaio, por mais variável e heterodoxa, firma-se e assume relevância.⁸⁰ A própria posição brasileira no rol das sociedades produzidas pelas diversas fases de mundialização do capital bastaria para lembrar a forma deslocada segundo a qual se dá a produção de ideias e a vigência emperrada daquelas que a experiência periférica – distinta mas coordenada ao ritmo dos países de centro – obriga a importar. Ainda que os ensaios de Montaigne sinalizem o limiar da fase histórica na qual se expande o tipo de experiência social que viabilizará a prática do ensaio como gênero público, o teor reflexivo de sua prosa e sua capacidade de continuar falando à imaginação burguesa moderna permitem habitar a

79. Antonio Candido, “Drummond prosador”, cit., p. 21. Recentemente, em posfácio publicado quando este estudo já estava em andamento, o assunto foi discutido por Sérgio Alcides, “Drummond a passeio”. In: *Passeios na ilha*, cit., pp. 265-288.

80. Para descrição e debate da formação da crítica inglesa ao longo dos séculos XVIII e XIX, ver Terry Eagleton. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Caso modelar, dada a história social da revolução burguesa no país, onde, ainda que se mantivessem distantes as classes trabalhadoras, algum tipo de universalidade se formulava em um processo no qual a consolidação do periodismo ensaístico teria equivalido ao gesto (ou à tentativa) de “sanar o funesto desencontro entre homens de letras e homens do mundo”, na expressão de Paulo Eduardo Arantes, “Quem pensa abstratamente?”. In: *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 98.

sugestão de paralelo com a pergunta: o que podem significar os “movimentos livres do pensamento” para um intelectual brasileiro no meio de século XX?

Uma excepcionalidade, como se sabe, e como faz ver o movimento sutil das passagens através das quais a letra drummondiana procura valorizar e viabilizar o espírito de reflexão. As curvas por vezes inesperadas atestam a dificuldade dessa viabilização, assim como a ressonância brejeira dos influxos rousseauistas informa a respeito da refração que estes sofrem em condições como aquelas em que se firma – com que firmeza? – a ilha da autonomia drummondiana, um retiro cuja figuração resulta assombrada pela semelhança com as formas pouco desenvolvidas de um mundo que custa a passar. Vistos os eixos da “Divagação”, cuja tenuidade laboriosamente configurada é tudo menos inconsequente, estará enunciada a possibilidade de perguntar o que ela diz a respeito do volume de 1951 – bem como sobre as (des)razões da descontinuidade de sua vigência. Vislumbrado, ainda que sem vagar, em alguns de seus eixos temáticos e procedimentos discursivos, *Passeios na ilha* poderá aparecer como a expressão da tensão entre a possibilidade de pensamento autônomo no Brasil e o mapeamento (ou registro até involuntário) das vicissitudes da experiência intelectual periférica, na qual o apequenamento, as concessões e o risco de participar da posição em falso da cultura são dados materialmente e, em certa medida, inescapáveis aos passeios de um falso escritor fácil (o que a crônica de *Fala, amendoeira* e depois virá a confirmar).

A comparação com *Messire Michel, seigneur de Montaigne, chevalier e gentilhomme*, sobressalta, mas não é um despropósito, ou, ao menos, não exterior ao livro. Em outro texto do volume, ainda às voltas com a rigidez das “ideias imutáveis” da ortodoxia comunista, ao opor à “certeza consoladora” desta a revisão esclarecida dos objetos de culto, o próprio autor manifesta afeição pelo “travesseiro (...) da dúvida, como queria Montaigne”.⁸¹ Trata-se de “Reflexões sobre o fanatismo”, agrupado na seção denominada “Sinais do tempo” ao lado de “Essa nossa classe média”, formando o par no qual se lê com grau maior de clareza a reação drummondiana aos métodos da militância pecebista (a terceira peça da seção, “Trabalhador e poesia”, adiciona um termo ao diagnóstico de época, a ser considerado adiante). A figura leiga e moderada do escritor francês engrossa o contraponto armado entre as “formas de encantamento” e a “religiosidade profunda”⁸² observadas na prática político-partidária e o espírito de “livre exame”⁸³ caro à heterodoxia. A equação apresentada no ensaio de abertura é desdobrada na exploração das representações e vitupérios – comunistas, também, supõe-se – dedicados à “melancólica e indecisa classe média”, cujos “defeitos”⁸⁴ serão revalorizados no mesmo movimento argumentativo que procura observar as incongruências das lideranças políticas, tão contraditórias quanto os setores intermediários que teimariam em demonizar. Ao par

81. Carlos Drummond de Andrade, “Reflexões sobre o fanatismo”, in: *Passeios na ilha*, cit., p. 85.

82. Idem, *ibidem*, p. 83.

83. Idem, *ibidem*, p. 85.

84. Carlos Drummond de Andrade, “Essa nossa classe média”. In: *Passeios na ilha*, cit., pp. 88 e 90, respectivamente.

disso, apontam-se os limites de uma suposta visão economicista cuja doutrinação abstrata implicaria a redução arbitrária da complexidade do indivíduo aos dados brutos da vida social. Isso sem que o escritor faça pouco da iniquidade ou deixe de admitir (e envergonhar-se com) os “relativos privilégios”⁸⁵ de que goza, o que tem o efeito de, na arquitetura do argumento, explicitar a concordância com o que haveria de justo na posição adversária – e preparar o campo para a denúncia de esquematismo, obtusão, reducionismo etc. Tal possibilidade de partilhar juízos com o campo oposto, por assim dizer, será tanto mais relevante quando se lembrar que o sentimento anticomunista não só não era raro no momento como prestava-se a formulações cujo teor ideológico comprova que o assim chamado interregno democrático entre dois regimes ditatoriais, além de breve (1945 a 1964), comportava desde logo uma mal disfarçada disposição à saída autoritária, a qual, portanto, não constituía apanágio pecebista. Atestam-no as posições antigreve e o ranço à mobilização organizada firmados pelo mesmo *Correio da Manhã* em cujo suplemento literário dominical Drummond trazia à luz a prosa que seria parcialmente recolhida e organizada em *Passeios na ilha*. O que, sem autorizar a hipótese de contaminação ideológica, ajuda a compreender a dimensão objetiva das variações em torno de noções como as que estão em pauta.⁸⁶

O “livre exame” que se defende no volume – e pratica-se, conforme mostra a aproximação, ainda que não definitiva, do ponto de vista oposto – tem um núcleo comum com a lógica observada nos objetos que o ensaísta drummondiano escolhe para si, consubstanciando a reivindicação de um modo “mais inquiridor do que normativo”,

85. Idem, *ibidem*, p. 88.

86. Ao caracterizar o jogo ideológico em torno da noção de democracia no período, Edgar Carone recorre justamente a editoriais e reportagens do jornal, que exprimiria “perfeitamente a opinião da classe dirigente”. Os exemplos expostos são esclarecedores. Por um lado, o direito a greve é reconhecido, em teoria, como expressão de “justa reivindicação”, desde que exercido em “caráter pacífico”; por outro lado, sua prática no Brasil é associada diretamente à “anarquia” liderada por “guias e subguias comunistas”, cuja ação seria, além do mais, irracional, uma vez que o momento da economia local não permitiria “operar milagres” – leia-se, reconhecer direitos (*Correio da Manhã*, 13/3/1946). O sentido do argumento se explicita em trecho de 1953, também citado por Carone: seria crime “instigar lutas de classe em uma democracia em que não existem classes, mas o povo” (*Correio da Manhã*, 15/10/1953). Especificando as condutas associadas a esse tipo de máxima ideológica, a luta anticomunista também é documentada pelo historiador ao recuperar a campanha de 1951 contra a nomeação, por Getúlio Vargas, de comunistas para ditos “postos-chave” de seu governo. Em extrapolação ilustrativa, no bojo da crítica aos arranjos institucionais, a própria militância comunista é diretamente associada a uma prática a ser dizimada: “Não é com a polícia que salvaremos a democracia. Mas também não é nomeando comunistas para postos chaves, comandos de tropa etc. Não é deixando o PCB se infiltrar nas massas, promover agitações e violências e envenenar relações entre empregados e empregadores” (*Correio da Manhã*, 23/12/1951). A antinomia – democracia ou PCB – é desfeita (e historicizada) por Carone através de uma singela constatação, cuja lógica profunda pode servir de alerta quanto aos surtos regressivos contidos na defesa de certa e esfumada noção de liberdade (em que pesem, na observação do historiador, a ausência de ênfase nos desmandos tanto da matriz soviética como de seu braço local, por um lado; e a generalização quanto à liberdade de que gozaria a oposição nos países centrais, por outro): “Nos países mais adiantados, a maioria aceita a existência da minoria; e os que desejam substituir a democracia burguesa por outro sistema têm a opção de se manifestar livremente, como nos casos da Inglaterra, França, Itália, Estados Unidos etc. *No Brasil, a prática mostra que o comunismo é perseguido e condenado policialmente desde o seu aparecimento oficial, em 1922.*” Cf. Edgar Carone. *A república liberal – I (Instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difel, 1985, pp. 160-166, grifos meus.

segundo a expressão de outra voz local, que nos mesmos anos contrapunha, em escopo mais amplo, o *fair play* ensaístico à “perigosa tendência afirmativa e até dogmática” do século.⁸⁷ Antes de observar os entraves, pode-se recuperar algumas figuras de autonomia que os *Passeios* insistem em reconhecer. Por exemplo, as desenhadas nos perfis literários que o *gosto* drummondiano esquadrinha. Algumas notações bastarão para ver como a relação entre “vacilação” e “consciência vigilante” que serve à valorização de uma inespecífica classe média no texto a ela dedicado estará presente na compleição estética que Drummond encontra em poetas meio sem lugar no campo de forças literário do tempo, autores que oferecem ocasião também para a reavaliação da experiência literária de uma geração, reforçando a mania de evitar automatismos. Em dois deles, a ingenuidade e o pitoresco modernistas são revistos pelo contraexemplo da atitude refletida. Joaquim Cardozo, “modernista mais ausente que participante”, aparece salvo das manias do movimento por um “aparelho severo de pudor, timidez, bom-gosto e autocrítica”⁸⁸; a *Cobra Norato*, por sua vez, refundida por Raul Bopp com vinte de anos de distância, ressurge valorizada por uma “pesagem de miligramas”, que revelaria um autor “cioso de composição, consciente enfim das obrigações literárias que o modernismo aparentemente desprezava mas a que, na realidade, não podia esquivar-se”.⁸⁹ Óbvia lição a respeito da autonomia da forma artística, seria possível objetar, mas exposta na minúcia de cada caso, cuja exploração impressionista comporta a observação detida de uma série de soluções de versificação, numa valorização da técnica compositiva que, ao mesmo tempo, mostra-se distante de qualquer tecnicismo, ao fazer a notação minuciosa convergir para o retrato amplo de personalidades literárias. Assim também para Américo Facó, cuja “Poesia nobre”, fruto da observação da lição valéryana de paciência e indústria, seria “movimento e contenção, devaneio regido, sabedoria, requinte, equilíbrio implícito”.⁹⁰ É frequente, em comentários à produção crítica de Drummond, que se observe o quanto de si o leitor projetava sobre as obras comentadas; sendo esse o caso aqui, a “Palma severa” de Emílio Moura explicita o modo pelo qual os perfis literários de *Passeios na ilha* ratificam o vezo reflexivo e o relativismo envolvidos na prática do ensaio: sua poesia seria “colocada sob o signo da pergunta”; o autor, um “profissional da interrogação”, enriquecido “de uma sublime ignorância do prático, do habitual”.⁹¹

Tudo somado, a liberdade da dúvida, princípio de organização do discurso solto dos ensaios, emerge quase como ideia fixa. A operação de cultivá-la em figuras diversas consiste, ao menos em parte, em desmentir as associações óbvias, como que fazendo render um ponto de vista oblíquo, avesso à reação a quente ou ao engajamento ostensivo nas matérias. Assim, se a distância da ilha desmentia o insulamento desinteressado ao garantir

87. Cf. Lúcia Miguel Pereira, “Prefácio”, in: Idem (org.). *Ensaístas ingleses*. São Paulo: Jackson, 1958, p. XV.

88. Carlos Drummond de Andrade, “Joaquim Cardozo: Prefácio a *Poemas*”. In: *Passeios na ilha*, cit., p. 154.

89. “Raul Bopp: Cuidados de arte”. In: Idem, *ibidem*, p. 179.

90. “Américo Facó: Poesia nobre”. In: Idem, *ibidem*, pp. 147-148.

91. “Emílio Moura: Palma severa”. In: Idem, *ibidem*, pp. 185 e 188.

a própria possibilidade de pensar, o temperamento mineiro investigado na “Contemplanção de Ouro Preto” esconde, na “aparente docilidade” dos habitantes do “estado mais tipicamente conservador da União”, “reservas de insubmissão (...) chocada na pachorra de esperar”. Resulta uma variante da imagem que abriu o livro, um “povo *ilhado* na solidão e ao mesmo tempo *aberto* aos ventos do mundo”.⁹² Nada que pudesse perceber um “observador apressado”, cujas associações imediatas são reviradas pela teima do ensaísta em desfazer o diagnóstico obtuso e, nas fendas do estigma – a ilha, a classe média, o conservadorismo de Minas, as minúcias de versificação –, encontrar ganhos de esclarecimento. Ocorre, porém, que essa faculdade das inversões, ao empenhar-se em perguntar pelo não perguntado, dá-se, ainda que por contraste, em campo avesso à vida mental desimpedida. Isto é: ao afirmar-se, o rasgo esclarecido sai envolto pelas tramas de compressão que organizam a matéria que se trata de descortinar. O desbloqueio de potenciais cognitivos depende, em parte, de arrancar de objetos mais ou menos recuados respostas a impasses do tempo – a sombra da província ou a anomia da classe média podem então municiar a formulação de imagens de liberdade. No entanto, certos entraves retornam. No movimento através do qual o esforço lépido de emancipação resvala na lógica que rege uma situação de heteronomia, tromba-se o contrapeso da vivacidade dos *Passeios* de Drummond.

Uma espécie de fenomenologia de certo tipo intelectual brasileiro amarra alguns textos do volume. Neles, não raro, o discernimento de casos de lucidez mental funciona atrelado ao reconhecimento de um brejo histórico, justamente aquele que se buscaria animar. “A rotina e a quimera” consiste em uma variação em torno do tipo escritor-funcionário público, cuja recorrência decisiva nas letras nacionais é revisitada sob a forma de um elogio. O cargo na administração pública é valorizado como responsável por “certa tradição meditativa e irônica, certo jeito entre desencantado e piedoso de ver, interpretar e contar os homens”. Um temperamento literário bastante vultoso, conforme atesta a longa enumeração em que Drummond encontra boa parte da literatura brasileira, convertendo a listagem em argumento de defesa: “as letras devem à burocracia”, “esta se engrandece com as letras”⁹³, e estaria desfeito o nó. Há algo de sinuoso no encaminhamento. A solução de compromisso deixa intacto o decisivo, no entanto presente o tempo todo: o vínculo indissociável entre rotina burocrática e quimera literária é de ordem material. Para abreviar, produto do desenvolvimento de uma sociedade que ao mesmo tempo que desejou, historicamente, possuir uma literatura própria, esteve sempre às voltas com uma integração social deficiente, a qual deita raízes na clivagem bruta, e na acumulação máxima, que submeteram o trabalho à esfera da infracidania, truncando, entre outras coisas cuja atrofia estrutural talvez vexa ainda mais, a complexificação das instâncias de produção e recepção da cultura. Assim, a exploração do problema, se por um lado recobra o elogio de uma sensibilidade literária específica à posição social da intelectualidade brasileira, por outro atesta uma abissal deformação de raiz material, cujas

92. “Contemplanção de Ouro Preto”. In: Idem, *ibidem*, p. 76. Grifos meus.

93. “A rotina e a quimera”. In: Idem, *ibidem*, p. 112.

consequências não deixariam de se manifestar no teor da produção dos autores incluídos na ecumênica enumeração arrolada por Drummond, que vai de Lima Barreto a Coelho Neto, para ficar em um dos antagonismos que a constatação agrupa (a própria diferença de posição dentro do serviço público revelaria outros).

O encaminhamento gaiato comporta traços de compensação imaginária⁹⁴, a que a soltura da divagação, no entanto, freia o teor conclusivo, o que equivale a dizer, também, que se mantém aberta a possibilidade de vincular a dinâmica histórica latente no assunto a outros momentos do volume. O “vinco burocrático”, sondado inclusive em suas consequências na maneira de compor, é discutido no terceiro texto da série que traça o perfil de João Alphonsus. Mas é em “Trabalhador e poesia” que encontraremos, no comentário aos padrões da lírica social brasileira, a constatação de uma dificuldade pela qual os movimentos da imaginação não passam incólumes, e que permitirá reatar a leitura do mecanismo através do qual o ensaísmo de *Passeios na ilha* parece equilibrar-se na tenuidade de seus materiais. Já distante do ânimo participante de *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, Drummond refere-se ao projeto interrompido de uma antologia da poesia brasileira dedicada aos temas do trabalho, conjunto que, nunca publicado, é descrito sob o signo de duas faltas: escassez e abstração. Não apenas raros, os poemas revelariam “certa falta de familiaridade” com o tema, atendo-se à generalidade de “uma espécie abstrata de trabalhador”.⁹⁵ Autores relativamente remotos – Solano Trindade, Francisco de Castro, Augusto de Lima e o mais lido Alberto de Oliveira – enquadram-se no diagnóstico de indeterminação: a figura do trabalhador seria, via de regra, pouco particularizada, faltando-lhe quaisquer elementos de qualificação. A avaliação drummondiana propõe-se ao fôlego largo, valendo como diagnóstico de uma experiência estética e histórica ao notar traços comuns aos textos comentados, em que seria patente a ausência de realismo e a tendência à idealização. O ensaio não oferece propriamente uma interpretação do fenômeno, concluindo-se pela observação de que a poesia moderna começaria a preencher a lacuna, sem “ênfase retórica”, ao extrair da “humildade” do “cotidiano” do “homem brasileiro” um sentido poético. O grande exemplo – o vocabulário já indica – é a lírica de Manuel Bandeira, responsável por “primores de observação realista transfigurados pela mais pura e gratuita poesia”.⁹⁶

Firme ao reconhecer o interesse e dignidade do tema, a exposição deixa no ar as possíveis razões da debilidade da lírica social numa tradição que Drummond vê “representada antes pelo lirismo romântico”.⁹⁷ A lacuna grita, ao mesmo tempo que a visita a tema que o próprio escritor reconhece alheio a seus interesses de então se explica no recado sutil das últimas linhas, em que os avanços modernistas quanto à “integração do trabalha-

94. Ao desdobrar um raciocínio um pouco diferente – o qual, todavia, reconhece e comenta alguns pontos centrais frequentados por esta recensão –, Vagner Camilo discute a validade da noção de compensação imaginária para o tipo intelectual visitado por Drummond. Cf. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., p. 85.

95. “Trabalhador e poesia”, in: *Passeios na ilha*, cit., p. 92.

96. Idem, ibidem, p. 96.

97. Idem, ibidem, p. 91.

dor (...) na poesia nacional” são duplamente qualificados: I. trata-se de “um trabalhador de verdade, e não de um símbolo”; II. a “iniciativa dos modernos” é “independente de intenção política”.⁹⁸ Em sua defesa da imanência, a anotação parece mirar o elogio comunista de uma arte pautada pelos parâmetros do chamado realismo socialista, o que é reforçado pela posição do ensaio, na seção “Sinais do tempo”, ao lado daqueles em que se tratava de pôr em xeque o dogmatismo da militância através da valorização da atitude refletida e livre, mobilizada tanto nas “Reflexões sobre o fanatismo” como na defesa de “Essa nossa classe média”. O raciocínio sugerido pela sequência parte da observação do núcleo irracional das posições ortodoxas, cuja contradição flagrante estaria na adoção de um fanatismo de tipo religioso; desdobra-se na demolição de esquematismos a respeito das relações entre a noção de classe social e o exercício intelectual, sendo este apanhado em funcionamento precisamente no setor intermediário, desprezado pela visada fixada na polarização mecânica de classes; e desemboca na consideração dos revezes no tratamento literário do tema político por excelência, presa frequente de abstrações que tanto ecoam a insuficiência patente do pensamento único stalinista como permitem enxergar os avanços de um movimento estético e intelectual que, considerado de modo amplo, conta entre seus atributos a vindicação de liberdades de ordens várias. Num livro insuspeito de adesão cega às realizações modernistas, cujo pitoresquismo nacional já fora objeto dos senões referidos nos textos sobre Raul Bopp e Joaquim Cardozo, a capacidade de articular movimentos, submetendo-os a uma espécie de comentário recíproco, é considerável.

Descompromissada de qualquer sistematização – outra marca da forma ensaio –, a liberdade de relações organiza argumentos e potencia os achados da sensibilidade. No entanto, além de uma habilidade, a capacidade articulatória pode ser vista também como uma forma, o que talvez fique claro ao notar-se o modo através do qual estiliza a necessidade de lepidéz diante da situação em que os próprios ensaios vão buscar conteúdo – e que tem a ver com um complexo histórico amplo, no qual as vicissitudes da vida intelectual sintomatizam a lógica de uma sociedade cuja fratura é repostada. – Rotina e quimera são vislumbradas num arranjo feliz, mas a dependência dos setores produtores de cultura de código alto em relação ao Estado indicia a atrofia da atuação intelectual. A incapacidade de dar forma poética às realidades concretas do trabalho acharia um caminho de viabilização na descompartimentação modernista, mas não ao ponto de diminuir a grandeza do problema que veio à tona. Ele por um lado atesta os limites da perspectiva do escritor-funcionário e, por outro, aponta mesmo sem querer para o rebaixamento das classes trabalhadoras, em país cuja economia, até duas décadas antes da publicação de *Passeios*, ainda não se assentava em um mercado de trabalho integrado e minimamente legislado, sem mencionar a mística que a experiência (e a propaganda) getulista passara a formular no momento em que o operariado emergia como categoria indispensável à produção.

Se for lícito suspender o argumento por um instante, valerá proceder a outra breve paráfrase, agora do pequeno estudo em que a escravidão é chamada pelo nome, ao mes-

98. Idem, *ibidem*, p. 97.

mo tempo em que as estruturas de sentimento mineiras, tematizadas ao longo da seção “Província, minha sombra”, são visitadas em sua face menos tradicional. Ao lado de textos evocativos, seja do passado familiar ou pessoal (“Antigo”, “Notícias municipais”), seja dos ícones históricos e artísticos do chamado ciclo do ouro (“Colóquio das estátuas”, “Contemplação de Ouro Preto”), “Rosário dos homens pretos” assenta-se em exposição carregada de informação histórica, explicitando o trabalho de pesquisa, registrado em longas citações, e revelando uma sensibilidade política que a ressaca da convivência político-ideológica fazia crer improvável. Até porque não se evita o vocabulário materialista ao reunir elementos para “um capítulo, a escrever, das lutas sociais no Brasil”⁹⁹, mesmo que a sondagem enverede por campo nada tradicional ao perscrutar os limites entre política e religião. A bibliografia recolhida pelo escritor, ele mesmo funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é mobilizada na demonstração de que, supostamente associada pelos brancos à pacificação, a experiência religiosa dos negros empregados na exploração de ouro, ao invés de adormentar o seu “sentimento de rebeldia”, passava a “instrumento de afirmação política e de reivindicação”.¹⁰⁰ Remexendo o arquivo organizado sob a ditadura estadonovista, que criara o SPHAN, Drummond documenta episódios de conflito social efetivo, recuperados tanto pela narrativa das festividades de escravos como pela transcrição de fontes onde se lê a reação preocupada, e aviltada, dos homens de posses cujo poder era posto em questão pela instituição de reinados em que o escritor observa “um conteúdo revolucionário”. Um passo adiante está na afirmação da *dignidade* da fantasia, recuperando de uma vez tanto a violência da instituição escravocrata como a potência política de Reis do Congo e Rainhas Gingas que esboçavam estender seu domínio “aos próprios senhores brancos”.¹⁰¹ “Era a luta de classes – luta civil, urbana, longe dos quilombos”¹⁰², ainda que em versão heterodoxa, talvez o motivo pelo qual o estudo tenha sido incluído nos *Passeios*, por mãos de uma sensibilidade política timbrada no respeito ao material e à dimensão simbólica das festividades. Sem discutir o acerto historiográfico das sugestões drummondianas, interessa a ênfase conferida aos momentos de imaginação, flagrados em processo de passagem ao ato, precisamente no contexto máximo de subordinação.¹⁰³ Escavada na província remota, uma politização concreta (e imprevista), sem partido de vanguarda ou comitê central.

99. “Rosário dos homens pretos”. In: Idem, *ibidem*, p. 47. Uma divergência de interpretação talvez ajude a dar o peso devido ao sentido da argumentação de Drummond, ainda mais quando confrontada com a posição de Mário de Andrade, que insiste na função de apaziguamento social dos reinados de Congos: “esses reis de fumaça eram bons instrumentos nas mãos dos donos, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada (mais revolta que revoltada...) do escravo. (...) Os reis de fumaça funcionavam utilitariamente pros brancos”. Cf. Mário de Andrade. *Danças dramáticas do Brasil*, 2º tomo. São Paulo: Martins, 1959, p. 20.

100. “Rosário dos homens pretos”. In: *Passeios na ilha*, cit., p. 49.

101. Idem, *ibidem*, p. 50.

102. Idem, *ibidem*, p. 49.

103. Homologamente, a ilha inicial também se fundava em pensamento (“e só de imaginá-la me considero seu habitante”). A ressonância política da imaginação sugere uma unidade subterrânea entre o gesto irredutivelmente individual do ensaísta e a fantasia instituidora praticada pelos homens pretos de dois séculos antes.

Ainda aí, a imaginação do escritor busca tocar a imaginação dos outros no ponto preciso em que ela se acende à revelia das circunstâncias. Tal mania de buscar o avesso da heteronomia aponta reincidentemente para a vulnerabilidade de base das manifestações de inteligência emancipada – isso se os exemplos reunidos bastarem para sustentar a hipótese de que a variedade dos motivos encontrados ao longo de *Passeios na ilha* tem um de seus vetores no seio da malformação brasileira, reconhecida a partir da escravidão, do estatuto do trabalho, da precariedade intelectual. Sendo este o caso, será possível perguntar se a afirmação de certo regime discursivo em meio a uma constelação de desgraças, às quais adicionam-se o contexto político minado e a reconfiguração do campo literário no pós-Segunda Guerra, não teria sedimentação na recorrência das posições intermediárias que os textos do volume iluminam. Uma espécie de busca do ponto médio *através*, e não por negação, do movimento: assim para a figura da ilha, para a defesa da classe média, para o feitio mineiro, para o escritor funcionário. Todos sempre entre uma coisa e outra, nunca repousando em “certeza consoladora”¹⁰⁴, o que se materializa na sintaxe de períodos cuja coordenação é disjuntiva, explicitando a disposição a negar, como se lê no primeiro parágrafo do primeiro texto: a ilha “ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, *nem* me afaste demasiado dos homens *nem* me obrigue a praticá-los diuturnamente”.¹⁰⁵

Fica ao menos sugerido, esperamos, um ângulo a partir do qual estudar as peculiaridades do ensaísmo brasileiro, tal como realizado, “ao sabor dos domingos”¹⁰⁶, pela pena de Drummond. Sem muita continuidade na prosa do autor, o exercício da exposição dubitativa e do pensamento sem amarras acaba por conduzir à impressão de excepcionalidade, reforçada pelas posições descortinadas ao longo dos textos do volume, encurraladas pela heteronomia. Tudo se passa como se, para cumprir-se com a consequência intelectual que é de seu conceito, *a possibilidade mesma do gesto ensaístico dependesse do reconhecimento dos limites que a experiência impõe aos movimentos livres da reflexão*. As linhas históricas que amarram o material das divagações configurariam estas como atitude quase impossível (que no entanto se realiza).

Algo desse teor notou Vagner Camilo ao discutir a defesa do exercício intelectual que subjaz às variações de “Essa nossa classe média”. O vigor raciocinante de que Drummond procura revestir um setor social que não chega a ser propriamente definido no ensaio pareceria pouco fundado; os supostos atributos de autonomia da classe média seriam desmentidos pela situação material e ideológica da categoria, de constituição frágil, e eminentemente conservadora, no Brasil.¹⁰⁷ Em questão, a plausibilidade de uma experiência histórica. Posto que recessiva, ela não seria de todo fantasiosa: a causa drum-

“Divagação sobre as ilhas”. In: Idem, *ibidem*, p. 15.

104. “Reflexões sobre o fanatismo”. In: Idem, *ibidem.*, p. 85.

105. “Divagação sobre as ilhas”. In: Idem, *ibidem*, p. 15. Grifos meus.

106. Idem, *ibidem*, p. 11.

107. Vagner Camilo, *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., pp. 79-82 e 85-88.

mondiana teria elementos em comum com a formação de um “pensamento radical de classe média”, à qual Antonio Candido se refere ao evocar o clima mental dos decênios de 1930 e 1940, cuja realização máxima estaria ligada à constituição dos quadros discendentes, e logo docentes, das novas faculdades, como a então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.¹⁰⁸ Embora atreladas ao projeto oligárquico paulista, que nelas encontraria um repositório de intelectuais a seu serviço, as instituições teriam em alguma medida viabilizado um fermento de radicalização, que se desdobraria na primeira “visão não oligárquica do Brasil”¹⁰⁹, cultivada justamente por setores médios animados, segundo formulação de Paulo Arantes, “por uma energia política que não precisava ser propriamente revolucionária para encaminhar num sentido progressista aqueles novos técnicos de sua própria inteligência”.¹¹⁰

A obra de Antonio Candido, e ele mesmo é o primeiro a reconhecer, é tributária desse espírito de época. Se não estivermos enganados, é possível rastreá-lo em um passo pouco comentado da trajetória do crítico, mas valioso para a consideração das relações entre discernimento político e vida intelectual na hora histórica que nos interessa. Penso em suas posições nos quadros do Partido Socialista Brasileiro, cujo programa ajudava a formular, precisamente em fins dos anos 1940. Lidos em constelação com *Passeios na ilha*, os textos que Candido elaborava em meio ao debate e à organização de uma atuação política concreta, ainda que de pouca expressão e curta duração, impressionam tanto pela postura que enunciam como pela penetração da análise de conjuntura; num caso, independência na concepção do que viria a ser entre nós o socialismo, concebido como incompatível tanto com a hegemonia pecebista à esquerda quanto com a pressão conservadora; no outro, a capacidade lúcida de nomear nós do processo social em um momento no qual a consolidação do modelo urbano-industrial produzia a emergência de uma classe trabalhadora cuja politização não era unívoca, tampouco alheia a ameaças de regressão.

São artigos que, como escreve Vinícius Dantas, “exemplificam o estilo de ‘doutrinação raciocinada’ que ele [Candido] fabricou para dessectarizar o debate e puxar persuasivamente pela reflexão”.¹¹¹ Sem estendermo-nos na matéria, bastará realçar aquilo que tal esforço de esclarecimento discernia no campo político, considerado a partir das tensões que a história nacional projetava sobre as posições partidárias, as quais podiam então ser lidas de ângulo menos abstrato: I. de um lado, a “vocaçãofascitoide” do trabalhismo, amparada no apoio de “setores retrógrados ou lumpenizados da massa trabalhadora”¹¹²,

108. Idem, *ibidem*, p. 88; Antonio Candido, “Entrevista”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 34, 2011, p. 5. A entrevista é de 1974; cito de acordo com a republicação mais recente.

109. Antonio Candido, “Entrevista”, *cit.*, p. 5.

110. Paulo Eduardo Arantes, “O MST recriou a escola”. Entrevista realizada em 28 de outubro de 2008. Disponível em <http://www.mst.org.br/node/6210>. Acesso em 22/03/2009.

111. Cf. a “Apresentação” de Dantas à seção que organizou sob o título “Conjuntura”. In: Antonio Candido. *Textos de intervenção*, *cit.*, p. 331.

112. Antonio Candido, “A situação brasileira” (publicado em 1947, originalmente em duas partes, nos dois primeiros números da *Folha Socialista*, boletim do PSB). In: *Textos de intervenção*, *cit.*, p. 340.

atirados pelo processo de industrialização rápida a uma condição de semianalfabetismo e formação política deficiente; II. de outro, os “desavergonhados cambalachos políticos” do PCB, cuja atuação revolucionária estaria comprometida “quer pela subserviência às ordens da Rússia – dessa Rússia que não representa mais a causa do proletariado mundial e sim os seus interesses nacionais – quer pela tendência golpista e antidemocrática”.¹¹³ A conjuntura viabilizava, ainda, a aposta na atuação da pequena burguesia, em que se vislumbrava uma possível “aliada sincera e eficiente do proletariado nesta luta democrática pelo socialismo e a liberdade”.¹¹⁴

Não é o caso de discutir o sentido específico ou o mérito da análise, embora, apesar de elaborada a quente, há cerca de seis décadas, ajude a compreender as dificuldades da atuação à esquerda, bem como a confiança no sopro de alguma transformação, num contexto em que as mudanças na própria configuração das classes parecem dificultar a aplicação de esquemas prévios – tanto que as massas proletárias podiam aparecer como presas de políticas reacionárias e os setores médios, por sua vez, serem vistos como portadores de “potencial de agitação e mobilização esclarecida”.¹¹⁵ (De passagem, antecipemos que, combinando e confundindo os termos, a crônica de *Fala, amendoeira* logo fixaria uma versão bem menos acirrada do processo, que talvez já desmentisse a expectativa de radicalização progressista). Valeria apenas reter a impressão de certa disposição comum às posições de Candido e ao tipo de prosa praticada pelo Drummond de fins dos anos 1940 – a ponto de a construção textual convidar à fantasia de uma improvável permutabilidade de formulações.¹¹⁶ O sujeito político-intelectual pressuposto pela perspectiva esclarecida sobre o processo social e o jogo partidário porventura partilhará algo da disposição à maioria que comanda o andamento dos *Passeios* em meio à heteronomia. À parte o engajamento confiante, impensável nos ensaios, a vindicação intelectual que estes formalizam assenta-se em ponto de vista assemelhado ao do socialista definido, ou desejado, por Candido, “um

113. Idem, *ibidem*, pp. 341-342. Em entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson nos anos 1990, Candido voltaria a valorizar o pensamento radical dos anos 1930 e 1940; uma de suas determinações negativas seria, precisamente, o esquematismo de certa tradição marxista, refém da matriz soviética: “Os intelectuais do partido comunista eram papagaios que repetiam os catecismos soviéticos. (...) Percebi que havia no Brasil um veio radical que seria interessante explorar, para poder tentar aquilo que sempre foi a aspiração da minha geração: *um pensamento socialista brasileiro* que não fosse tributário das normas impostas pela URSS”. A conjugação de toponímia e política talvez sirva como outro indício de um espírito de época. Cf. “Entrevista – 06/06/1996”, in: Luiz Carlos Jackson. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. UFMG/FAPESP, 2002, p. 130. Grifos meus.

114. Antonio Candido, “A situação brasileira”, cit., p. 346.

115. Vinícius Dantas, “Apresentação”, cit., p. 333.

116. Para citar apenas um exemplo, que poderia constar das “Reflexões sobre o fanatismo”: “Como achamos que o ato não se separa do objetivo, não podemos crer que os homens possam ser preparados para a liberdade através de decênios de tirania, nem que a compressão prolongada e sistemática da consciência individual gere outra coisa além de mutilação moral e o hábito da subserviência”. Cf. Antonio Candido, “A situação brasileira”, cit., p. 344. Além deste artigo, do qual foram extraídos todos os trechos citados, são igualmente esclarecedores, no mesmo volume, “Forças conservadoras contra forças demagógicas” (recusa tanto do getulismo como da opção conservadora representada por PSD e UDN) e “Repúdio à doutrina do capitalismo de Estado” (em que a crítica do Estado soviético explicita as razões da distância em relação ao PCB).

indivíduo que chegou a certas conclusões pela observação, o raciocínio e o exemplo, mas nunca pela cegueira, pelo ouvir-dizer ou pelo entusiasmo irrefletido com que se tangem os rebanhos humanos”.¹¹⁷ Nada que autorize, em nenhum dos autores, a associação mecânica entre atuação política e produção intelectual; ambos desmentem, explicitamente ou não, a imediatidade do vínculo, cuja discussão aliás parece desdobrar as posições do Mário de Andrade tardio a respeito da noção de engajamento.¹¹⁸ O que não significa que a complexidade da relação entre política e pensamento não dê mostras do adensamento de uma tentativa de superação das várias precariedades concernentes, nos termos de Mário, à “dignidade moral” e à “atitude filosófica da inteligência no Brasil”.¹¹⁹

Excepcionalidade, portanto, mas comum aos dois casos, em seu “desprezo pelo oportunismo vulgar e por todas as tapeações”.¹²⁰ Dois momentos sem grande desenvolvimento, também: as posições do grupo ao qual Candido pertencia não eram dominantes no interior de um partido cuja atuação, por sua vez, obteve pouca ressonância. Já a dicção liberada dos ensaio de Drummond logo sofreria uma inflexão. Sem calar a demanda por liberdade, vazada no entanto através de procedimentos e atitude diferentes, a nova modalidade será, não por acaso, valorizada pela observação literária do intelectual-socialista de *Clima*, que como sabemos acolhe com simpatia o modo de formalização e reconhece sentido na experiência da crônica moderna brasileira.¹²¹

117. Antonio Candido, “A situação brasileira”. In: *Textos de intervenção*, cit., p. 338.

118. Em outra entrevista, realizada em 1992, Candido afirma, referindo-se ao grupo de jovens intelectuais no interior do qual constitui sua atuação como crítico, que a “*Folha Socialista* era órgão do Partido Socialista Brasileiro, e do grupo *Clima* só colaboraram nela Lourival Gomes Machado e eu. Não houve nenhuma ligação causal entre *Clima* e a *Folha Socialista*, embora alguns do grupo da revista se tornassem membros do Partido Socialista (...)”. Cf. Antonio Candido, “Socialistas, comunistas e democracia no pós-guerra”. In: *Estudos de Sociologia*, vol. 11, nº. 20, 2006, p. 18. A entrevista foi parcialmente publicada em *Praga*, nº. 1, 1996, e consta como material anexo a estudo que narra a constituição do PSB: José Pedro Renzi. *Um terceiro partido nos caminhos da liberdade: socialistas brasileiros na redemocratização em 1945*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: IFCH, 1994.

119. Cf. “A elegia de abril”. In: Mário de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002, pp. 210-211. Vagner Camilo sugere a aproximação entre a ilha drummondiana e a perspectiva bastante particular a respeito da “torre de marfim” e do problema do engajamento do artista elaborada por Mário de Andrade nos primeiros anos da década de 1940. Cf. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, cit., pp. 60-62. Para Mário, em trecho de carta anotado por Drummond em seu diário, “o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre.”

Adiantando o passo, não deixa de ser intrigante considerar as referências à profissão de intelectual e à impossibilidade de transigir e fazer concessões à luz de uma atividade literária como a crônica, na qual a pretensão à autonomia é relativizada de saída.

A carta de Mário, uma das últimas da correspondência com Drummond, é de 11 de fevereiro de 1945. Cf. *Carlos e Mário*, cit., pp. 539-542; para o comentário no diário do destinatário, ver Carlos Drummond de Andrade. *O observador no escritório*: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985, pp. 20-21.

120. Idem, *ibidem*, p. 338.

121. Essa espécie de encontro marcado faz pensar que a recepção crítica em que se ampara o estudo da crônica literária pode ser ela própria objeto de investigação, ao menos no que diz respeito à convergência em

A ela tornamos, a sua passagem drummondiana. Às voltas ainda com as reconfigurações postas pelo passo modernizador, a atenção do escritor de jornal passa a enquadrar as solicitações do momento do ângulo do qual o rés do chão permite intuí-las. A partir de *Fala, amendoeira* será deixada um pouco de lado a aura não especializada de homem de letras, que alimenta as divagações, embora o vezo reflexivo, se não mais no comando da forma, permaneça como distinção do ponto de vista, conforme começamos a ver na abertura do livro de 1957. O apaziguamento não é total: a “coisa possuída, taxada, fiscalizada, trafegada” é ainda sintoma em torno do qual se movimenta o cronista, ciente de que “se desinventou a relação entre homem, paisagem e moradia”.¹²² A diferença: ao invés de assumir o movimento cognitivo que ao mesmo tempo contorna e pensa a regressão, trata-se de reinventar a relação perdida; para recorrer a outra formulação de *Passeios na ilha*, o cronista instalará um “arco-íris pairando sobre as contradições da cidade”.¹²³ A prática diuturna dos homens, de que a ilha da “Divagação” seria refúgio, não é mais incômodo, convertendo-se em costume ao qual se tratará de conferir sentido – e sentimento. Algo daquilo que os ensaios procuravam *pensar* será *figurado*, nas “Imagens” que dão título à coluna de jornal, como se viu, e nome à ausência de conceito da crônica de *Fala, amendoeira*, destino da imaginação que ensaiava encontrar sua vez na prosa dos *Passeios*.

torno de algum tipo de expectativa de dessegregação, social e intelectual.

122. “Divagação sobre as ilhas”. In: *Passeios na ilha*, cit., p. 17.

123. “Carta aos nascidos em maio”. In: *Passeios na ilha*, cit., p. 32.

CAPÍTULO 3

SIMPATIA E SENSIBILIDADE

Na resenha a que já nos referimos mais de uma vez, Antonio Candido nota a centralidade da experiência urbana em *Fala, amendoeira*. O vínculo entre crônica e cidade não constitui propriamente uma novidade no âmbito da produção do gênero: desde sua feição mais próxima ao jornalismo de mundanidades, predominante no século XIX, o comentário aos fatos do momento volta-se em boa medida às rodas, intrigas e frivolidades da *sociedade*, círculo restrito onde se concentra a vida simbólica dos costumes, espetáculos e eventos frequentados pelas altas rodas, sobretudo do Rio de Janeiro. Na vertente que se inaugura por volta dos anos 1930, a cidade permanece referência central, auscultada pelo cronista, que dela colhe os referentes trabalhados em sua narrativa curiosa ou digressão impressionista. A partir do livro de 1957 Drummond se beneficiará deste direcionamento, e a vida de província, tematizada nos ensaios de *Confissões de Minas e Passeios na ilha*, passa a funcionar como referência oculta, deixando o plano temático para persistir como um eixo, implícito mas às vezes fundamental, do olhar dirigido ao fenômeno urbano. Tampouco essa persistência configura apanágio da crônica drummondiana; bastaria lembrar Braga, “artesão desgarrado e passageiro em meio à indústria de notícias”¹²⁴, nas palavras de um comentarista, para fixar esse espécie de falta de lugar do cronista da grande cidade brasileira, cuja posição deslocada muitas vezes é significada pela comunicação entre experiências espaciais e históricas de matriz distinta (o que não implica que o andamento da modernização não possa fazê-las conviver). Resta, é claro, examinar o teor de que a conjunção se reveste.

Ficou indicado como o lugar em que se abriga o cronista no texto inicial de *Fala, amendoeira* guarda notas da sociabilidade interiorana. Elas serão mobilizadas em seu enfrentamento das “juntas perras da Metrópole”, quando ele buscará infundir-lhe fantasmagoria, nos termos de Candido.¹²⁵ Em boa medida, essa atividade de buscar graça, sentido e algum tipo de penetração crítica intensificará notas do tipo de simpatia invocada no prefácio de *Passeios na ilha*:

Em conjunto, estas páginas falam, talvez, de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada.¹²⁶

124. Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, cit., p. 66.

125. Antonio Candido, “Dois cronistas”, cit., p. 207.

126. Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na ilha*, cit., p. 11.

Ainda que Drummond use o termo “cronista” para designar o *promeneur* do livro de 1952, os movimentos anunciados se cumprirão mais à risca em *Fala, amendoeira*, embora seja difícil imaginar que ali as atitudes pudessem aparecer de tal maneira nomeadas e distanciadas. No terreno da crônica propriamente dita, a conversa que dá vida ao ser inanimado serve como lembrança de uma acepção mais remota da simpatia, indicadora da afinidade mágica entre seres distintos. Ocorre que os dois sentidos coexistem na atribuição que os textos parecem cumprir a toda prova, na mesma medida em que a alegada falta de método, antes associada à reflexão multifacetada dos ensaios, passa a dar parte da aura de espontaneidade da qual a enunciação da crônica se pretende portadora.

Não se trata de algo estranho ao gênero, antes pelo contrário. Boa parte de sua recepção, aliás, atualiza no plano do discurso crítico o traço afetivo atribuído ao idioma literário da crônica, sem que isso, no entanto, responda sempre à mesma postura intelectual – o sentido atribuído à simpatia muitas vezes sinaliza, além dos parâmetros estéticos, o partido das representações constituídas sobre o gênero. Por ora, todavia, interessa perceber como a notação é construída pelo próprio discurso da crônica, a cuja “plausibilidade” mesmo um comentador avesso a aproximações afáveis como Afrânio Coutinho associou a “capacidade de simpatia humana” demonstrada pela prosa do escritor.¹²⁷

Na de Drummond ela está sempre no ar. A nota inicial a *Caminhos de João Brandão*, coletânea de 1970, confessa “a simpatia cúmplice que me inspiram [ao cronista] o ser comum e sua pinta de loucura mansa”.¹²⁸ O campo já fora anunciado em *A Bolsa & a Vida* (1962), imediatamente posterior a *Fala, amendoeira*, em cujo breve prefácio se assume a função de “refletir” a vida “em estado de crônica, isto é, sem atormentar o leitor – apenas, aqui e ali, recordando-lhe a condição humana”.¹²⁹ Em *Cadeira de balanço*, de 1966, a explicação a respeito da republicação de textos já veiculados “em livros de autoria múltipla” é comparada à recolha de “objetos emprestados a vizinhos, aliás simpáticos”. Por aí e pelo título do volume se vê como a disposição ao contato prevê relações nas quais se incluem outros autores e também o público alvo do convite que conclui a nota: “Vamos sentar”. O assento, a cadeira de balanço,

é móvel da tradição brasileira que não fica mal em apartamento moderno. Favorece o repouso e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento. Quem nela se instale poderá ler estas páginas mais a seu cômodo.¹³⁰

O vocabulário é recorrente. Em 1952 o convite era “à ilha – não deserta, embora pouco povoada”. Uma década e centenas de crônicas publicadas depois, suprime-se a

127. Afrânio Coutinho, “Ensaio e crônica”, cit., p. 133.

128. Carlos Drummond de Andrade, *Prosa seleta*, cit., p. 536.

129. “Duas palavras”, in: Carlos Drummond de Andrade. *A Bolsa & a Vida*. 8ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 4.

130. Carlos Drummond de Andrade. *Cadeira de balanço*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 2.

lembrança da dificuldade no mesmo passo em que ação e pensamento, participação e reflexão, termos antes tensionados, são reunidos tranquilamente em um só objeto. Por ele a serenidade anunciada na crônica-prefácio da amendoeira ganha nome, endereço e articula-se a uma função: conciliar contemplação e movimento, agora situados em uma cena definitivamente privada. Mas a descrição, sem prejuízo de sua singeleza, diz mais. Específica os elementos de um sistema literário miúdo mas articulado, cujos termos saem devidamente qualificados.

O grupo de autores, como se viu, é de habituados a empréstimos mútuos, conjunto intelectual aclimatado à simpatia de vizinhança, as dissonâncias reduzidas (ou reservadas às maledicências de corredor e ao quebra-quebra privativo das reuniões de condomínio), as obras circulando com a informalidade despachada de xícaras de açúcar ou copos de leite. Ainda que se evite o exagero, é patente a maneira pela qual a comparação dá vazão à imagem de uma vida intelectual codificada afetivamente, na qual a “língua geral” da crônica brasileira¹³¹ é praticada entre amigos, sem cerimônia, remetendo ao paradoxo de uma cena literária cujo adensamento se dá mais por afagos que por conflitos, fricção, crítica e debate. O quadro talvez indique uma experiência efetiva, da qual dão testemunho as resenhas e prefácios que os cronistas iam, como numa quadrilha, dedicando uns aos outros, muitas vezes parecendo tratar de si mesmos. Forma-se uma rede cuja extensão atesta o enraizamento do gênero na vida cultural de um tempo (mais ou menos entre os anos 1930 e 1960), e, ao mesmo tempo, marca o acanhamento que a experiência não deixava de possuir. O que se confirma no polo da recepção, suposto pelo tipo de laço que o cronista estende ao leitor, convidado a “sentar e repousar”, como escreverá o narrador ao descrever o “murinho” do pátio do Edifício Jandaia, no texto de *Fala, amendoeira*.¹³² A comodidade não só repõe a imagem de um leitor passivo, pouco disposto a estabelecer barreiras e opor-se ao que lê, como parece constrangê-lo a aceitar tudo que se lhe oferece, à maneira de uma visita (ou agregado) a quem importa não desagradar o dono da casa, ou de um leitor apressado que matutinaamente consome sem grande resistência doses diárias de espírito.

Nada disso é estranho à cena de *Fala, amendoeira* analisada atrás, montada ao redor de cronista, árvore e cotidiano. A recorrência é decisiva, e, embora ganhe formulação concentrada no prefácio a *Cadeira de balanço*, não diz respeito somente à obra de Drummond, mas a um traço crucial na própria forma mais usual da crônica moderna no Brasil. Simpatia e vizinhança, como sugerido, atualizam aspectos já notados em caracterizações que assinalam, na “prosa amena e coloquial” do gênero, o estabelecimento de uma “atmosfera

131. “Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa *comunhão*, produz um *ar de família* que aproxima os autores num nível acima da sua singularidade e das suas diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo.” Antonio Candido, “A vida ao rés do chão”, cit., p. 34. Grifos meus.

132. Cf. “O murinho”, in Carlos Drummond de Andrade. *Fala, amendoeira*, cit.

de intimidade entre o leitor e o cronista¹³³, própria a uma conversa. O nome da coisa, como nota Edu Teruki Otsuka, é velho conhecido das indagações intelectuais a respeito da experiência brasileira: o vínculo é de natureza *cordial*. Uma cordialidade não episódica, mas constitutiva, de cuja atualização é tributária a configuração dos vários elementos envolvidos na situação discursiva firmada na crônica. A observação desses aspectos permite uma caracterização que faz render os comentários anteriores sobre o gênero:

A familiaridade com que o cronista aborda o leitor, criando intimidade; o tom informal com que ele relata uma anedota, descreve uma figura humana ou exprime suas impressões; o aspecto corriqueiro dos assuntos comuns do dia a dia, abordados no fluxo associativo de ideias que não precisa obedecer às normas da lógica – tudo sugere a subjetividade expansiva do cronista, cuja voz é a de uma pessoa privada, mesmo quando fala sobre assuntos do interesse público geral.¹³⁴

Veja-se: a operação cordial dá o sentido da relação estabelecida com o leitor, mas organiza também o recorte temático e a própria maneira através da qual ele é configurado, ditando inclusive a posição do sujeito (o cronista). Partindo da síntese avançada pelo crítico, não seria disparatado afirmar que a cordialidade é um dos princípios formais do modelo dominante da crônica moderna brasileira. A formulação, no entanto, não deixa de soar esquisita: a forma que Otsuka pode encontrar aqui é, substantivamente, *informal*, ou seja, ao mesmo tempo em que estiliza componentes próprios à formação histórica brasileira, convertendo seu princípio em modo de organização da estrutura literária, não toma necessariamente distância desse funcionamento, o que equivale a dizer, genericamente, que não há garantia de que o texto o domine criticamente. A transposição formal, assim, corre sempre o risco – e é o que acontece em tantos cronistas de nossa literatura – de antes *subordinar-se* ao regime arbitrário a que corresponde a polimorfa sociabilidade cordial, e não propriamente denunciá-lo. Daí que Otsuka possa notar a perversidade potencial do espaço armado em torno da atmosfera familista, em cuja ética de fundo emotivo, sem regulação formal, Sérgio Buarque já divisara o princípio de uma ambivalência da qual a crônica pode se alimentar para “dar margem à expressão insidiosa do arbítrio subjetivo”.¹³⁵

Vê-se como, além de possibilitar uma série de desdobramentos à consideração crítica da crônica brasileira, flagrando inclusive certa tendência ao conagraçamento entre os comentadores que se dedicam ao tema e o seu objeto, a descoberta do crítico fornece um conceito à atitude literária que vimos acompanhando. Como não se trata de um traço cultural a pairar acima da história, nem de um inespecífico *éthos* nacional, entender melhor o

133. Cf. José Paulo Paes, “Crônica”, in: *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, cit., p. 130.

134. Edu Teruki Otsuka, “Divagação sobre a crônica”, inédito, 2010. O sentido da cordialidade que muitas vezes molda o discurso da crônica moderna brasileira também foi comentado por Antônio Sanseverino, na comunicação “Tópicos para estudo da crônica brasileira”, a que se fez referência páginas atrás.

135. Id, ibid. Sobre o tema, a referência básica, como se sabe, é *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936).

sentido dessa atitude implica determinar a que ela responde na situação intelectual do meio de século XX. Para isso valerá examinar as feições cordiais do mundo de *Fala, amendoeira*.

Elas se manifestam antes mesmo que a obra comece propriamente, na dedicatória a que já se fez referência: “A Paulo Bittencourt, que, no *Correio da Manhã*, recebeu de boa sombra estes escritos”. Estamos diante de outra “fusão admirável”, ou de uma série delas: o familismo se estende ao irmanamento entre proprietário do jornal e cronista, cuja formulação desmancha, ao menos parcialmente, a tensão entre a disposição criativa deste e a abordagem informativa do veículo: a receptividade da acolhida ostentada pelo escritor no pórtico do volume projeta, sobre o seu próprio discurso, a *sombra* da relação pessoal. Como sugerido páginas acima, a dedicatória compõe também com a indefinição que o estatuto do trabalho do cronista adquire. Com isso são convocados à cena, interferindo no arranjo da composição literária, problemas da atividade intelectual concreta, a cujas relações o texto não é indiferente.

As notas do diário de Drummond registram alguns dos problemas enfeixados na escrita para jornal. Em boa parte delas, o tom é determinado por incômodos relativos à baixa remuneração, como se lê no chiste de 1960, escrito a propósito de um encontro com Cyro dos Anjos, outro especialista na diagnose do tipo “fazendeiro do ar”, o que talvez tenha motivado a paródia a um verso de “Os bens e o sangue”:

Temos tanta experiência acumulada em gerir interesses de outrem, por que não aplicá-la em proveito de nós mesmos? Qualquer coisa assim como uma pequena agência de publicidade intelectual, que fornecesse a interessados o de que eles necessitassem: discursos, artigos, contos, poemas, cartas... Redigir é o nosso forte, e ganhar dinheiro o nosso lado incompetente.¹³⁶

Adotando outra inflexão, a “tristeza de escrever para jornal, como os condenados cumprem pena” será registrada em nota de 1955, motivada por conversa com Luís Martins, que trabalharia “barbaramente para viver”.¹³⁷ Contemporânea à escrita das crônicas cuja seleção viria a compor *Fala, amendoeira*, a observação figura a precariedade do trabalho de escritor-jornalista que o diarista já assinalava em 1945, ao tratar como “*improvisó*” a “nervosa elaboração de *qualquer coisa* para o suplemento literário do *Correio da Manhã* de domingo que vem”.¹³⁸ Nos três casos, assoma a figura de um escritor que não é propriamente sujeito de sua produção.

136. Carlos Drummond de Andrade. *O observador no escritório*, cit., p. 122. A entrada data de 27/03/1960. A passagem a que fiz referência consta do primeiro movimento do poema de *Claro enigma*, estilização de um contrato firmado pelos antepassados do eu lírico no qual se expressa a sanha comercial que, ao desmanchar as antigas posses, condena os descendentes a uma “riqueza só, abstrata e una”. O verso: “q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte”. (Cf. Idem. *Reunião*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, pp. 186-190). Para a análise da passagem do rural ao urbano vivida *liricamente*, sem tensões cortantes, tal como configurada no romance de Cyro dos Anjos, cf. “Sobre *O amanuense Belmiro*”, in: Roberto Schwarz. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 11-20.

137. *O observador no escritório*, cit., pp. 109-110 (17/01/1955).

138. Id., *ibid.*, pp. 29-30 (28/03/1945). Grifos meus. A observação antecede em alguns anos o ingresso regular

Esses registros deverão bastar para lembrar a dimensão objetiva com que lidam as referências do cronista à situação profissional. Ajudam, inclusive, a jogar luz sobre o lado menos glorioso do ofício literário, atestando um dos componentes da dose de ‘poesia cotidiana’ que se costuma celebrar na crônica.¹³⁹ A esse respeito, pode-se retomar uma passagem do comentário de Davi Arrigucci Jr. dedicado à escassez de matéria eventualmente enfrentada por todo cronista rotineiro. Ao caracterizar a solução de Rubem Braga para a equação armada pela falta de assunto, Arrigucci não deixa de assinalar o embaraço que ela envolve. A ênfase, no entanto, recairá sobre o lance aparentemente genial através do qual o escritor resolve a sinuca de bico, convertendo em assunto a tenuidade de assunto. O modo com que o crítico descreve o lance prodigioso do cronista acaba por remeter à imprevisibilidade de um drible, ou de algum outro tipo de aproveitamento inesperado da mobilidade, de maneira a providenciar movimentos livres em espaço e tempo exíguos e sitiados – como os do jornal:

a circunstância corriqueira e efêmera de que o cronista se serve como gancho fica reduzida ao mínimo possível, e a crônica parece que se enrola em si mesma e se solta, voando como bolha de sabão, esfera leve e translúcida, irisada apenas pela luz interior do sujeito que a anima com o mais profundo de sua experiência humana.¹⁴⁰

É caracterizado um prodígio reflexionante, o qual parece supor a capacidade de converter fraqueza em força, própria a um movimento de superação que chegasse a bom termo. Seria o caso de perguntar se a descrição não cede, talvez mais que o necessário, à elipse paradoxal descrita pelo malabarismo do cronista¹⁴¹; se, no caso particular de Bra-

de Drummond na produção de crônicas, e está próxima do período de elaboração dos textos que comporiam *Passeios na ilha*. Nos ensaios reunidos em 1952, no entanto, é rara a referência aos constrangimentos do trabalho para jornal – veículo, aliás, em que eram também publicados poemas que o autor organizaria em livros ao longo dos anos. Observar essas coordenadas cruzadas ajuda a entender que a relação entre a situação de produção e o teor dos textos não é mecânica, antes diz respeito a atitudes literárias que podem ou não mobilizar determinadas estruturas da vida material. Aquilo que os ensaios não comportavam ganha intensidade e será componente decisivo da feição da crônica drummondiana.

139. Numa formulação cujo teor estará presente em diversos textos sobre o gênero, Antonio Candido conclui sua resenha de *Fala, amendoeira* afirmando que o volume se revela “um convite a ver com poesia”. Cf. Antonio Candido, “Dois cronistas”, cit., p. 208. Ao dar notícia de dois livros de Rubem Braga, Sérgio Buarque de Holanda afirma que o escritor, “numa prosa cheia de simplicidade, de cordura, de contrita devoção diante da maravilha cotidiana”, oferece “páginas repletas de generosa poesia”. Cf. “Braga no país das maravilhas” (25/11/1951). In: Sérgio Buarque de Holanda. *O espírito e a letra*, volume II. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 467. O próprio Drummond se refere à crônica de Cecília Meireles como uma correção do mundo, não “pela violência, mas pela poesia”. Cf. “Janela mágica” (orelha de livro), in: Cecília Meireles. *Escolha o seu sonho*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, s.d.

140. Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, cit., p. 56.

141. Apenas para situar a breve comparação ludopédica (assunto não por acaso bastante frequentado pela crônica nacional): a designação de certa vertente do futebol brasileiro como “império da elipse”, em que seria possível encontrar estruturas centrais e possibilidades não realizadas da nossa vida social, é defendida por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Os pro-

ga, não se apoia em um desdobramento de sua obra alheio à nota de agressividade que marcava a inquietação política dos primeiros livros; se, tomada genericamente, ela não supõe na crônica algo que só lhe é possível através precisamente de uma prestidigitação que se retire totalmente de cena, abstraindo o valor de cognição facultado pelo reconhecimento da posição precária. Ancorado numa situação material particular, cingida pela necessidade de obtenção de renda, o borboleteio com que o escritor arranca sentido às coisas, além de rodopio lírico, é também declaração, como assinalado na observação de Roberto Schwarz citada páginas atrás, de que ele “não possui assunto, mas como precisa ganhar dinheiro no fim da semana vai encher linguça e que o leitor tenha paciência”.¹⁴² A face desmoralizada do improvisado é tão real quanto o voo livre que ele enceta, mas a ênfase excessiva em sua dimensão lúdica talvez oculte a pregnância do regime cordial (ou do seu lado potencialmente ignóbil). Ele dita a forma do texto e também da vida social, vincando qualquer experiência humana com a sombra, mesmo que apenas hipotética, de seu truncamento por uma situação, material e intersubjetiva, distante de qualquer aceção minimamente exigente de autonomia. Não estando disponível ao trabalho do cronista, a autonomia tampouco caracteriza a vida interior a partir da qual o sopro criativo poderia se impor, e sua falta chegará, de algum modo, ao leitor; não reconhecê-la talvez dê margem à manifestação de algum tipo de violência. Assim, o risco é o de ceder à armadilha, caracterizada justamente por Arrigucci ao assinalar o contrato (ou *pacto*) de leitura estabelecido pela prosa de Braga: “O narrador armava uma esparrela: o leitor caía sempre, enleado naquela rede paradoxal, porque tecida de frases aéreas, soltas, borboleteantes em torno de um alvo incerto ou fugidio”. Edu T. Otsuka chama atenção para essa passagem ao demonstrar como a “subjetividade expansiva” (e invasiva) do cronista pode engolfar o leitor, subtraindo a sua faculdade de pensar por contra própria, numa relação virtualmente marcada pela ausência de reconhecimento dos limites entre indivíduos.¹⁴³

Mas o paradoxo não se desfaz facilmente, e o seu interesse talvez justifique a sobrevivência do parêntese. Naquele que é provavelmente o texto mais divulgado sobre o gênero, Antonio Candido, ao menos em parte, ampara seu elogio à crônica numa contraposição: de um lado, os “milagres de simplificação e naturalidade” conquistados por sua lingua-

blemas expostos pelo lance improvisado da crônica talvez nos ajudem a ver que, transposto para o plano das relações sociais efetivas, o ludismo atesta a ausência de normas minimamente constituídas. O teor da situação torna-se explícito na falta de garantias e reconhecimento a que o regime de maleabilidade submete aqueles para quem, no deus-dará da vida real, o drible, além de não ser uma escolha, nem sempre está à disposição.

142. Roberto Schwarz, “Intervenção em debate”, in: *Gêneros de fronteira*, cit., p. 48.

143. Cf. Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”. In: *Enigma e comentário*, cit., p. 29; Edu Teruki Otsuka, “Divagação sobre a crônica”, cit. A maneira através da qual a sociabilidade brasileira, constituída a partir da convivência contraditória e irresolvida de liberalismo e escravidão (e das reposições sucessivas de um ritmo de modernização que reproduz relações antigas de dominação), produz um modelo de subjetividade também ele submetido simultaneamente a dois regimes, em que a autonomia é ao mesmo tempo exigida e sistematicamente negada, tem sido estudada, em sua formalização literária, por José Antonio Pasta. Cf., do autor, “O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº. 55, 1999, pp. 61-70; e “Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro)”. Trad. Cláudio R. Duarte, in: *Sinal de menos*, nº 4, 2010, pp. 13-25. Disponível em <http://www.sinaldemenos.org> (acesso em 28/03/2011).

gem e forma, ajustadas à “sensibilidade de todo dia”, promovendo uma espécie de “despretensão” que “humaniza”; de outro, a “pompa da linguagem”, signo de dominação num país em que o acesso limitado aos bens culturais permite identificar “superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical”.¹⁴⁴ A valorização da crônica proposta pelo argumento é tributária, como se vê, de uma perspectiva democratizante, avessa à “eloquência balofa e roçagante”¹⁴⁵, e pelo menos alguns de seus elementos parecem motivados pelo contexto original de publicação do ensaio, prefácio à edição de uma das coletâneas da série *Para gostar de ler*. Sua ampla divulgação e penetração nas escolas – atuando junto àqueles leitores que Silviano Santiago, em afirmação referida anteriormente, desembaraçadamente toma como “indigentes” – parece enformar a perspectiva interessada no potencial formativo da crônica. Em certa medida, o registro buscado pelo texto de Candido dá continuidade ao prefácio que os autores reunidos na coletânea escreveram para o primeiro volume da série; endereçado ao “amigo estudante”, o texto, assinado pelos “amigos cronistas” Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, além do próprio Drummond, assume explicitamente o papel de iniciar ao hábito da leitura, do qual o contato com a crônica seria “apenas um começo”.¹⁴⁶ Neste ponto, interessa chamar atenção para o desdobramento do contraponto armado por Candido: se a opulência verbal oferece o risco de “quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disso”, a crônica poderia funcionar como antídoto a essa tendência, por ajudar “a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”.¹⁴⁷ Pouco chegada, em sua fórmula moderna, à adjetivação hermética e a formulações ciosas do próprio rebuscamento, ela guardaria o segredo de, ao ensinar a olhar o cotidiano com interesse, “transformar a literatura em algo íntimo em relação à vida de cada um”.¹⁴⁸

Com isso adviria uma possível contraparte da cordialidade, qual seja, a dimensão transitiva e civil da exposição da crônica. Reconhecidos os dois lados, cumpre manter a sua articulação à vista. De todo modo, a simplicidade de expressão descrita por Candido não garante a equivalência das posições: o convite à conversa, se facilita o acesso, não suprime necessariamente o desnível entre leitor e narrador, de maneira que os volteios deste, justamente por meio da simpatia, concentram a margem de capricho bastante para que a desigualdade se manifeste como dado da forma. A própria postura do cronista disposto a iniciar seus leitores no mundo da literatura – “ela nos faz conferir, pensar, entender melhor o que se passa dentro e fora da gente”, ensinam os cronistas amigos de *Para gostar de ler*¹⁴⁹ – dá a chave de um quadro no qual a maioria não é, de fato,

144. Antonio Candido, “A vida ao rés do chão”, cit., pp. 26 e 29, respectivamente.

145. Cf. Paulo Prado, “Poesia Pau Brasil” (1924), in: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 92.

146. Carlos Drummond de Andrade; Rubem Braga; Paulo Mendes Campos; Fernando Sabino. *Para gostar de ler*, vol. I. São Paulo: Ática, 2002, p. 7.

147. Antonio Candido, “A vida ao rés do chão”, cit., p. 27.

148. Id., *ibid.*, p. 27.

149. *Para gostar de ler*, vol. I, cit., p. 7.

atributo comum. Tampouco “ver as coisas com retidão” é consequência natural de um contexto no qual o usufruto da propriedade, algo mirabolante, de ver poesia no cotidiano cabe (só) ao escritor ou ao leitor devidamente iniciado.

As estratégias dominantes na crônica moderna se prestam a lidar com esse quadro ao mesmo tempo em que são uma manifestação dele, ambivalência que forma sistema com a outra ponta do processo, ligada ao modo de produção intelectual. Voltando às posições do diarista drummondiano, veremos que o reconhecimento de um trabalho “sob a pressão do jornal – e da escassez de moeda no bolso”¹⁵⁰ não impede que a figura individual do diretor do veículo seja portadora de atributos positivos. Em anotação de 1948, o sistema de remuneração para os colaboradores do suplemento literário do *Correio da Manhã* é alvo de um comentário humorado, no qual o “gerente” da publicação aparece ganancioso, mas Paulo Bittencourt preserva a face humana.¹⁵¹ O dado biográfico, anterior à atividade de cronista regular, voltará como um dos componentes da sociabilidade figurada na dedicatória de *Fala, amendoeira* (onde a sombra do proprietário será tão aprazível quanto a da árvore), mas também antecipa, através da figura antipática do gerente, o papel, em escala fluminense, da vida administrada à qual a figura do escritor se oporá.

As referências remetem a movimentos efetivos, cujo efeito se faz sentir na cultura como na vida social. Precisamente naqueles anos 1950, as transformações por que passava a economia nacional, reatados os laços com o capital internacional e impulsionada a indústria de bens de consumo, impunham mudanças também à atividade jornalística, que absorvia cada vez mais o modelo estadunidense de especialização e tecnicização da informação. As mudanças no padrão desta acompanhavam as do processo de produção, mais racionalizado, e as das relações de trabalho, reguladas por formas de gestão e gerência impessoais.¹⁵² Com isso, ao que parece, começava a perder força o tipo de jornalismo, até então vigente, que “gravitava em torno da personalidade do dono ou do redator-chefe do jornal”.¹⁵³ Sem que o veículo que a acolhia fosse alvo direto das transformações de gestão – o jornal continuaria nas mãos da família Bittencourt até entrar em crise, no final dos anos 1960, para fechar as portas no início da década seguinte –, a pena de aluguel de Drummond se reportará a esse contexto, no qual a figura forte do proprietário parece

150. Carlos Drummond de Andrade, *O observador no escritório*, cit., p. 30 (a passagem faz parte de entrada já citada anteriormente, relativa ao dia 28/03/1945).

151. “Paulo Bittencourt, diretor e proprietário do jornal, inclinava-se a aumentar 250 cruzeiros [o pagamento por colaboração], mas o gerente, que recebe anualmente cerca de um milhão de percentagem sobre o faturamento da empresa, impugnou essa loucura.” Cf. Id., *ibid.*, p. 83 (20/07/1948).

152. Cf. Ana Paula Goulart Ribeiro, “Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970”, in: Lúcia M. B. P. Neves; Marco Morel; Tânia M. B. C. Ferreira (orgs.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A/ Faperj, 2006, pp. 426- 435.

153. Alzira Alves de Abreu, “As mudanças na imprensa brasileira: 1950-1970”, in: Isabel Lustosa (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 470. Do processo dá testemunho outro cronista, em comentário retrospectivo: “Sou do tempo em que o diretor do jornal era tudo, e, o resto, paisagem. (...) O antigo diretor era como as imagens santas que os barcos levavam esculpidas na proa. Diante dele, até as procelas se prostravam para lambe-lhe as botas”. Cf. “Velhas e novas gerações” (09/05/1967). In: Nelson Rodrigues. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

evocar algo de uma relação mais pessoalizada e, para repetir ainda uma vez a palavra, cordial. Daí podermos entender como possa vir à cena positivada: com ela se resguarda não apenas a figura do patrão-amigo como, no limite, uma espécie de escala humana que então escasseava, sugere o cronista drummondiano.

Devidamente abafadas, as tensões poderão ser utilizadas com humor, preparando o terreno para o exercício de sensibilidade: “O diretor do jornal espera de seus redatores que escrevam coisas originais, ou que, em circunstâncias extremas, dissimulem a falta de originalidade com um filete de imaginação”.¹⁵⁴ No caso de “Aeroproza”, crônica da seção “Datas” onde se encontra a afirmação, ao invés de se desenvolver, o incômodo de escritor constrangido, apenas sugerido, dá lugar a um movimento que cumpre com aplicação a exigência de imaginação, e o cronista desanda a desfiar comparações – “pé de gerânio destinado a viver e florir dentro de um armário fechado”, “formiga dentro da garrafa” –, empenhadas em dar conta do significado de um tema tão desprezioso como a situação de uma aeromoça obrigada, por motivos de saúde, a fazer serviço de escritório. Inesperada, para dizer o mínimo, a escolha do assunto é parte do esquema básico segundo o qual o objeto prosaico sofre uma imprevisível injeção de lirismo, no caso, justificada pelo ‘gancho’ oferecido pelo calendário, pois o texto lembra que o 31 de maio há pouco passado é, justamente, o dia da aeromoça. “Aeromito”, “aeromusa”, “alma do avião, e seu quinto motor inefável e humanizante” – a funcionária de empresa aérea, até pelo despropósito da lembrança, serve de apoio para que o filete de imaginação do escritor manifeste às claras o seu funcionamento.¹⁵⁵

É possível generalizá-lo, retomando o fio com que buscamos descrever o móvel básico do livro: por mais disparatado que seja o motivo inicial, a sensibilidade do cronista buscará, pelo seu contato, ressignificar os signos desgastados do cotidiano. Como ficou indicado no começo do capítulo, esse comportamento foi comparado por Antonio Candido a um espécie de mitologia – mitologia às avessas, diríamos, levando em conta o poder de naturalização da vida cotidiana promovido pelo funcionamento da mercantilização progressiva de todas as esferas sociais. A crônica de *Fala, amendoeira* está bem longe de dar conta da complexidade de suas dimensões, tornar o processo inteligível não chega a fazer parte de suas aspirações, mas o conjunto dos textos não deixa de apontar, de maneira talvez um tanto indefinida, para alguns de seus resultados. Como no exemplo citado acima, o escritor inventará um “motor inefável e humanizante” para quase tudo com que depara, ainda que ao fazê-lo ele mesmo alerte que se trata de “bobagens meio líricas”. Mas assumir as bobagens não deixa de ser uma boa oportunidade para, liricamente, cometer mais uma delas, ou seja, o reconhecimento da interpenetração entre o sistema de conveniências da produção jornalística e a imaginação virtuosa exibida pelo escritor constrangido é enunciado através do mesmo gesto que converte as ambivalên-

154. “Aeroproza”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

155. “As aeromoças se tornam aeromusas, e ao alcançarem a categoria de aeromitos desvendam a natureza do trabalho transfigurador do poeta-cronista.” Antonio Candido, “Dois cronistas”, cit., p. 207.

cias em graça.¹⁵⁶ O senão garante o balanceio, limitando a vaga imaginativa e também ancorando-a no contexto precarizado, mas de uma precariedade simpática, que já discernimos, ou ao menos mais simpática que a substituição da suposta poesia do mês de maio por “um composto de águas barrentas, tosse, febre e candidaturas” (ainda em “Aeroprosa”). Com isso vão ganhando contornos a disposição a sair tudo impregnando com a própria subjetividade, a militância da intimidade atuante, a aposta no seu papel humanizador. Encontra-se um objeto, ou uma série deles, que permite contextualizar o valor daquele “sentimento escasso” de afetividade, meio pegajoso e até enjoativo, misturado com a preferência pela sombra, pelo clima de vizinhança, pela combinação apaziguada de “móvel da tradição brasileira” e “apartamento moderno”.

Discreta, a esfumada referência interiorana será convocada para fazer a crítica de uma cidade que “ensaiou novos hábitos, ou simplesmente perdeu velhos e não teve jeito de adquirir outros”¹⁵⁷; e o cronista, de improviso, localizará um mundo onde os improvisos parecem perder a graça. Para conferir esse funcionamento, valerá ler uma passagem mais extensa, onde é possível flagrar uma espécie esquisita, e meio indeterminada, de determinação recíproca entre o gesto cordato e a crítica àquilo que poderíamos tomar como ‘desumanização’. A crônica em questão é “Nobre Rua São José”.

A rua é ainda egrégia e simpática. Tudo se vem fazendo por transformá-la em ponto de estacionamento de automóveis, mas a sombra de Rui Barbosa, a de João Ribeiro, de poetas antigos, sábios, professores, bibliófilos, estudantes, gente rica e gente pobre, com amor à leitura, que por lá buquinou durante anos e anos, parece frequentá-la ao jeito das sombras: discretamente, na memória dos que gostam de evocar, na saudade de alguns sobreviventes da velha geração de caixeiros, um pouco na poeira das estantes, que as estantes veneráveis não devem ser luzidias. (...)

Os “sebos” foram rareando, frequentadores assíduos se despediram para o Caju e o São João Batista, a cidade ensaiou novos hábitos, ou simplesmente perdeu velhos e não teve jeito de adquirir outros. Onde reinava o velho Quaresma e depois o velho Matos, há hoje latas de comestíveis. (...) Um lado inteiro da rua desapareceu, e foi como se arrancassem metade do tronco a um corpo vivo. Mas, no outro meio-fio, o sobrado da velha Briguiet

156. Em graça, e não em gozo. A versatilidade de ventoinha está a alguns (ou vários) passos da volubilidade descoberta por Machado de Assis na lepeidez ideológica das classes dominantes brasileiras da segunda metade do século dezenove. Com uma diferença decisiva, da qual decorrem as várias outras: na prosa de maturidade (sobretudo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas também na crônica, no conto e nos outros romances da segunda fase), Machado converterá a volubilidade em princípio de composição, formalizado na prosa do proprietário à brasileira, onde ela estará associada ao gesto iníquo e arbitrário que encontra uma supremacia a cada momento do processo de suscitar e interromper movimentos, sejam eles relativos ao estilo literário adotado, à consideração da tradição ocidental ou ao próprio andamento do romance. Na crônica drummondiana, se algo remete à volubilidade, esta aparece, por assim dizer, ao natural. A descoberta dessa forma, como se sabe, cabe a Roberto Schwarz. Cf., do autor, *Um mestre na periferia do capitalismo*, cit.

157. “Nobre Rua São José”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

se mantém fiel a seu destino de casa de livros. Com outro nome e outros ocupantes, o espírito literário não desertou aquelas paragens. Um menino, por assim dizer crescido na Rua São José, ali está hoje, homem feito, e a este não é possível demolir nem convencer de que deve negociar em política, importações ou apartamentos.¹⁵⁸

O modo digressivo permite ao texto reunir motivos dispersos naqueles, mais numerosos, apoiados num engate narrativo. Além disso, as repetições, não raras no mundo da crônica, são significativas: dão parte da língua geral praticada por um grupo de autores, indiciam a unidade do volume e expõem as consequências da autonomização de um modo de produção intelectual que torna obrigatório ao escritor girar a mesma manivela, variando objeto e enquadramento, mas raramente a própria posição. Começamos por uma das recorrências. A simpatia nossa conhecida comparece, desta vez, dignificada pelo adjetivo com que forma par (“egrégia”), constituindo mais uma combinação de termos díspares, na qual todavia está contido o programa de um texto interessado em posicionar os atributos de nobreza e distinção sobre um objeto rasteiro. Saem valorizada a simpatia e redimensionada a insígnia, antecipando a aclimatação de uma figura como a de Rui Barbosa¹⁵⁹ à prática igualitária de buquinar. Mantém-se, é claro, um denominador

158. A comparação é inevitável: “Quem a vê agora, fechadas as portas, trancados os mostradores, à espera da justiça, do inventário e dos herdeiros, há de sentir que *falta alguma coisa à rua*. Com efeito, falta uma grande parte dela, e bem pode ser que não volte, se a casa não conservar *a mesma tradição e o mesmo espírito*” (grifos meus). A passagem, de 08/10/1893, consta da crônica-necrológio dedicada por Machado de Assis ao célebre livreiro francês Baptiste Louis Garnier, estabelecido por décadas no Rio de Janeiro. Além da afinidade na exploração do “espírito” da rua, outra semelhança entre os textos está no misto de congregação intelectual e concentração literária: se na Rua São José drummondiana edita-se desde “manuais de macumba até estudos eruditos”, na livraria Garnier de Machado, além das “conversas tranquilas” entre figuras do porte de Macedo e Alencar (o que lembra também o espaço da livraria José Olympio, tal como retratado noutro texto de *Fala, amendoeira*), “havia tudo, desde a teologia até a novela, o livro clássico, a composição recente, a ciência e a imaginação, a moral e a técnica.” O desfecho da crônica machadiana, entretanto, acrescenta uma nota dissonante ao clima de evocação nostálgica (sentimento cujo teor de integração às práticas das classes dominantes não deixa de prestar testemunho do ambiente confinado no qual o escritor precisava se encaixar). O traço dominante da figura do editor é, ao cabo, a obsessão (pouco usual) pelo *trabalho*: “Perdure a notícia, ao menos, de alguém que neste país novo ocupou a vida inteira em criar uma indústria liberal, ganhar alguns milhares de contos de réis, para ir afinal dormir em sete palmos de uma sepultura perpétua”. A tirada mereceria análise. Ao que me parece, ao mesmo tempo que aponta o interesse material do promotor de bens espirituais, sugere, ao fixar a singularidade do exemplo, uma dissociação característica da vida social e mental no Brasil oitocentista, onde as ideias, teorias e produtos *modernos* podiam ser dispostos por membros de uma classe cujos privilégios, assentados sobre os negócios ligados ao trabalho escravo, incluíam o livre trânsito cultural, desobrigado de sua contraparte civilizada. Brás Cubas, uma vez mais, é o exemplo sintético: a ostentação ao dispor desembaraçadamente da cultura ocidental em seu conjunto (“a ciência e a imaginação, a moral e a técnica”) pode conviver com a constatação gozosa de nunca ter trabalhado. Se não estiver enganado, a análise machadiana da possibilidade de convivência entre a cultura “avançada” e a face mais ignóbil da dominação de classe é ainda valiosa para pensar muita coisa – inclusive as estranhas equações ideológico-formais exibidas na tradição da crônica moderna brasileira.

Cf. Machado de Assis. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. Introdução e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 312.

159. Alvo notório da crítica modernista à cultura encasacada, visado satiricamente por contrapontos evitados pela crônica: “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola

comum, o “espírito literário”, garante da unidade e pedra de toque da elegia moderada movida pela voz discursiva. Esta se alimenta das mesmas duas referências: os “produtos do espírito, que espírito também são” e a convivência fraterna, a qual impede que o apego aos primeiros penda definitivamente para o que há de privilégio envolvido no “amor à leitura” cultivado com garbo e exclusividade pelas velhas gerações literárias.¹⁶⁰ Esse equilíbrio constitui o primeiro achado do cronista, que o desdobrar ao pôr no centro de interesse do texto a exceção, da qual a sua visão original costuma ser portadora. Peça de resistência, o sebo instalado no velho sobrado se destacará sobre a cena desolada que, ao fundo, permanece como símbolo do ritmo dos tempos.

Uma imagem do Rio de Janeiro desmanchado, recorrente em escala quase obsessiva ao longo dos textos de *Fala, amendoeira*, recebe aqui nome e sobrenome. A velha rua sob ameaça da transformação em “ponto de estacionamento de automóveis”, o sobrado perseguido pelo fantasma da demolição, seu proprietário tentado por negociações escusas, a comercialização de comestíveis em lata substituindo a circulação de livros, a cidade, enfim, *sem hábitos*, o que talvez equivalha a dizer sem laços entre seus habitantes – integrando os alvos, a denúncia parece mirar sempre a mesma coisa. O processo é o mesmo do qual participam as transformações no jornalismo em vias de profissionalização, e fixa sintomas ou desdobramentos do salto industrializante que o país esboçava desde o pós-guerra e ganharia dimensões expandidas a partir de 1956, com as apostas do governo Kubitschek. Pontuada pela aceleração, a modernização se fazia acompanhar pela generalização de novos padrões de consumo e franqueava fronteiras à influência massiva da indústria cultural estadunidense, imantando as noções de progresso com os seus símbolos de avanço técnico e atualização material.¹⁶¹ No então Distrito Federal, a dinamização de capitais e o crescimento da demanda por força de trabalho conduziam a um processo de concentração demográfica viabilizado por mudanças nas leis de zoneamento: Copacabana, por exemplo, vizinhança de boa parte dos cronistas da época, verticaliza-se e se populariza, acolhendo parte da população migrante e enfrentando os problemas infraestruturais de praxe.¹⁶²

na Senegâmbia”. Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. In: Gilberto Mendonça Telles (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 17ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 326. Para um curto-circuito, poderíamos notar que, ao valorizar o recurso ao “tom menor de coisa familiar” da crônica moderna como instrumento de iniciação à literatura, Antonio Candido lembra que em seu tempo as leituras de sala de aula cultuavam a “inflação verbal” dos discursos – entre eles, os do mesmo Rui Barbosa que no texto de Drummond circula familiarmente. Cf. “A vida ao rés do chão”, cit., p. 29. De outro ângulo, vale registrar que Rui Barbosa já aparecera em feição antioligárquica em ensaio drummondiano de 1950, mais disposto ao exame da particularidade histórica do que à tática arrasa-quarteirão do primeiro modernismo. Em “Notícias municipais”, o tema aparece através da leitura de exemplares antigos do *Correio de Itabira* que registram o apoio do município à campanha civilista. Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na ilha*, cit., pp. 41-42.

160. As expressões entre aspas aparecem na mesma crônica “Nobre Rua São José”.

161. Para uma abordagem sintética do processo, ver João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. 2ª ed. São Paulo/ Campinas, SP: UNESP/ FACAMP, 2009.

162. A população do bairro cresce 86% ao longo da década de 1950. Sobre o assunto, ver Maurício de Abreu. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, sobretudo o capítulo “O espaço

O cronista drummondiano colherá as consequências desse processo em sua diversidade de manifestações. Nos textos da seção “Problemas”¹⁶³, o ponto de vista privado, de cidadão descontente com a administração municipal, enumera incômodos relativos à burocracia, à falta de água, à recolha deficiente do lixo, ao excesso de construções vizinhas, sempre enquadrados do ângulo privado da casa, “menos um mirante que um asilo inviolável do cidadão, garantido na lei, embora de água escassa e lixeiro esquivo”, como o definiu Rubem Braga ao resenhar a obra.¹⁶⁴ Sem descolar em definitivo dessa visada, os descaminhos da cidade e, sobretudo, suas consequências na sociabilidade serão explorados continuamente, às vezes aproximando-se de um diagnóstico mais amplo, como o esboçado na crônica dedicada à antiga rua dos sebos. Vejam-se dois ou três breves exemplos.

Em “O murinho”, a narrativa gira em torno de uma intriga de condomínio, suscitada pela frequência, ao pátio aberto do edifício, de “rapazinhos e brotinhos” cuja presença inibe o público anterior, formado por “crianças, babás e mãezinhas”, durante o dia, e “empregadas em geral, providas de namorados civis e militares”, à noite. A disputa pela amurada, por falta de unanimidade entre os moradores do Edifício Jandaia quanto a como lidar com os rapazes de camisa esporte e as garotas de *blue jeans*, tem desfecho autoritário: um dos moradores do edifício, “coronel reformado e solteirão”, manda gradear a mureta propícia à conversa de tico-tico. Suas “pontas agudas” deixam a “turma desoladíssima”, inviabilizando o espaço, também, para as “mansuetas babás e mães”. Pela paráfrase se vê como a pequena comédia de costumes, gravitada pela gente de bem e seus funcionários, incluindo a juventude ruidosa (mas igualmente família) cuja “língua híbrida” tem raízes “no cinema, no esporte e na coca-cola”, indica certa inapetência para a convivência equilibrada e suave.¹⁶⁵ Em que pese o tom da caracterização, chegado à ironia e tendendo ao deboche, o episódio, ainda que assinala o ridículo da cena, parece afinar com a visão segundo a qual o acúmulo de novidades, ao suprimir a nota provinciana de *certa* vida comum (o recorte é classe média), nada deixa em seu lugar.

O pano de fundo da modernização vai sendo, no final das contas, descrito em seu teor destrutivo. Ele não recebe uma formulação mais decisiva, o que o registro aca-

em movimento: do urbano ao metropolitano”, dedicado ao período de 1930-1964.

163. São eles “Varrendo a testada”, “A fabulosa renda” e “Diário”.

164. Não tive acesso ao texto integral da resenha de Braga, publicada no *Diário de Notícias*, em 1957. O trecho é citado por José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1993, p. 252. Outras passagens da resenha são referidas também por Antonio Candido.

165. Cf. “O murinho”, in: *Fala, amendoeira*, cit. Apenas para reforçar a percepção de um circuito: o espaço, escreve o narrador, “convidava a pousar e repousar. Os adultos cediam ao convite, e ali ficavam praticando sobre o tempo, a diarreia infantil, a exploração nas feiras, os casamentos e descasamentos da semana”. O leitor dirá se é exagero ver, na cena de vizinhança, uma imagem do tipo de comunicação próprio à crônica, incluindo aí a disposição para a referência inesperada e a piada com a própria situação. Muitas décadas antes, o cronista machadiano das *Histórias de quinze dias* imaginara, já em tom de falsete, a seguinte matriz para a situação discursiva da crônica: “Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia.” Cf. Machado de Assis. *Obra completa*, vol. III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006, p. 370 (o texto é de 01/11/1877).

nhado não permitiria, mas a fragilidade da vida na cidade é pontuada seja a partir de um acidente na construção civil, que sensibiliza os passantes para os riscos de morte, enquanto os operários voltam ao trabalho, pois “a obra não podia ficar suspensa indefinidamente” (em “Morte na obra”); seja a partir da notícia de um incêndio, espalhada e acompanhada por todos através do rádio, suscitando solidariedade e questionamentos ao “funcionamento normal da cidade, que não pode ser apenas um montão de casas e pistas de corrida” e a “uma era em que a técnica tem poder bastante para levantar construções orgulhosas de mais de cem andares e não o tem para garantir a vida de quem habita esses altos planos” (em “Uma corda”).¹⁶⁶

Poderíamos estender a demonstração de como se compõe o painel da cidade sem hábitos flagrada, por contraste, no elogio à “Nobre Rua São José”. Com essa crônica formam um pequeno sistema seus textos vizinhos, dedicados à cartografia de um Rio de Janeiro frequentado em alguns de seus “Lugares”, na seção que leva esse nome.¹⁶⁷ Um sobrevoo bastará para averiguar como, à maneira do espírito da rua “egrégia e simpática”, as crônicas localizam – e propõem, a seu modo – medidas de contraposição não só à “burrificação geral da vida carioca” como às intrigas comezinhas, à cegueira do avanço técnico, à sanha de construir, à inviabilização de certo espírito de comunhão. – “Buganvílias” dá voz a uma senhora, moradora de “casa antiga”, cujas explicações o discurso do cronista reproduz. Elas versam sobre as trepadeiras do título, acentuando a graça do despropósito de cultivá-las, ainda que impliquem o risco de trincar as paredes da velha residência: as buganvílias tornam a casa “uma coisa diferente, no cinzento da Zona Sul”, além de fazerem bem aos olhos.¹⁶⁸ A atitude individual, espécie de “loucura mansa”, opõe-se ao andamento da “terra alucinada”¹⁶⁹ e oferece algo como um bom exemplo de convivência. (Exemplo observado, por assim dizer, pelo “vizinho” flagrado em “Cor-de-rosa”, cuja atitude de pintar a própria casa, resistindo às investidas insanas de especuladores imobiliários empenhados na construção de edifícios, contribuiria, escreve o cronista, “para que todos nós, residentes ou transeuntes, recuperemos um pouco da beatitude perdida”).¹⁷⁰ De modo análogo, em “Arpoador”, uma ressaca do mar mo-

166. “Morte na obra” e “Uma corda” fazem parte da seção “Situações”, que reúne textos de tendência narrativa, como sugere o subtítulo.

167. Talvez com mais complexidade que a maioria das outras, esta seção, ainda que de modo pouco explícito, agrupa textos de unidade subterrânea, organizados a partir do contraponto entre a crítica da cidade e o mapeamento de suas possibilidades. Além de “Nobre Rua São José” e “O murinho”, as crônicas em questão são “Buganvílias”, “A casa” e “Arpoador”.

168. Cf. “Buganvílias”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

169. A expressão é empregada por Drummond em nota de abertura ao volume de crônicas de 1970, a que já recorreremos. Referindo-se ao tipo que passa a protagonizar os textos, a passagem leva adiante o registro que o escritor elaborava em *Fala, amendoeira*: “(...) meu amigo João Brandão vive sua vida entre a rotina palpável e a aventura imaginária, e eu vou cronicando seu viver com a simpatia cúmplice que me inspiram o ser comum e sua pinta de loucura mansa, pois na terra alucinada que nos tocou, ainda é virtude (até quando?) cumprir sem violência o mandamento de existir.” Cf. *Caminhos de João Brandão*, in: *Prosa seleta*, cit., p. 536.

170. Cf. “Cor-de-rosa”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

tiva um fluxo evocativo dos significados daquela praia-símbolo, “bem dos sentidos”, com “corpos jovens a desfilar” em “cenário de eflorescência sempre cambiante”¹⁷¹. Com direito a citação de Proust, as imagens vegetais, a atenção às cores, a valorização dos sentidos, como no texto das florinhas vermelhas de buganvília, ficam pé no cultivo da exceção graciosa em meio àquilo que, no livro, será identificado também como as “mil confusões da cidade de cimento e tédio”¹⁷². Ainda outro dado de sociabilidade ajuda a fechar o círculo virtuoso da república suave e ajardinada que a imaginação do cronista vai desenhando. No Arpoador,

Todos fruíam igualmente de um mar bravo, limpo, da melhor espuma, da concha mais finamente colorida. A preferência da gente “bem”, acentuada nos últimos tempos, não impedia que o lobo solitário ali se esticasse, e revigorasse ao sol sua misantropia. A praia não tomava partido.¹⁷³

Além de seu teor evidente de cartão-postal, a descrição traz à tona um funcionamento análogo àquele pontuado em “Nobre Rua São José”. Se em um caso é o “amor à leitura” o vínculo invisível que permite a comunhão entre “gente rica e gente pobre”, na praia que não “toma partido” o papel cabe a algo menos definido, mas ainda assim partilhado por uma coletividade não nomeada: “sensação de torpor ou euforia, que marcou pra sempre aquele lugar”.¹⁷⁴ Antes de perguntar a respeito da natureza dessa tendência a observar pautas invisíveis mas partilhadas, sentimento de comunidade aproximando distinções e conciliando, inclusive, oposições de classe (as quais, nesses exemplos, ficam sempre aquém do segundo plano), lembremos que é precisamente disso que se trata na outra crônica do grupo. “A Casa”, cujo título reforça em mais de um sentido os traços comuns e domésticos que se pretende indagar, é outra digressão elegíaca votada ao mundo da cultura, ativada pela última visita do cronista “figura aqui indefectivelmente colada à imagem de Drummond” à antiga sede da Livraria José Olympio, na Rua do Ouvidor. As recordações mobilizadas conferem ao espaço as características do tipo de abrigo sombreado em que o cronista de *Fala, amendoeira* é especialista. No entanto, e mais uma vez é a conjunção que interessa, o recanto é dinâmico, possui lugar importante na experiência intelectual brasileira do século passado, acolhe tendências efetivas desta. O enraizamento histórico não permite tomá-lo como invenção escapista, mas, ao mesmo tempo, os termos da descrição retomam o fio de conciliações que se tem revelado para nós. Ali, diz o cronista, “o escritor pousava para confrontar suas ideias com as dos confrades, para se sentir, não um consumidor de livros, mas um ser caracterizado e participante”¹⁷⁵. Arma-se o quadro para que Drummond localize a livraria como elemento de uma circunstância

171. “Arpoador”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

172. Expressão da crônica “Visita”, in *Fala, amendoeira*, cit.

173. “Arpoador”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

174. “Arpoador”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

175. “A Casa”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

histórica real e importante, a partir da qual se conta um pouco do “sentido socializante da literatura por volta de 35 a 37”, da divulgação do “romance sofrido do Nordeste”, da normalização do modernismo como “produto editorial, que o público julgaria diretamente”, dos impulsos à “crítica, pesquisa social e interpretação histórica do Brasil”.¹⁷⁶ O recorte, centrado sobretudo no fervor dos anos 1930, confirma a lucidez do analista, mas o desenvolvimento da evocação põe outras questões, que não deixam de plantar motivos para a reflexão interessada nos destinos da efervescência radicalizante daquele tempo. Negada a sua aparência ordinária de loja de livros, a empresa de José Olympio revela-se portadora de “*alma*”¹⁷⁷. A varinha de condão do cronista é novamente posta em funcionamento, e novamente coordenada a um contexto em que o apelo ao poder imaterial dos laços humanos faz fronteira com o abafamento de conflitos. O próprio apelido conferido pelo editor a sua criação, “a Casa”, mobiliza simultaneamente a noção de uma instituição autônoma e a tendência à pessoalização dos laços. Para além do interesse biográfico e factual, importa o modo pelo qual a voz discursiva dará sentido a essa experiência:

José Olympio editou com o mesmo espírito autores da direita, do centro, da esquerda e do planeta Sírrio, e se aos de determinado matiz tocou um papel mais saliente durante certo tempo, isto se deve à tendência da época, aos rumos da sensibilidade, tangida pelos acontecimentos mundiais. J.O. logo se revelou excelente praça, pois não editava apenas, ficava querendo bem aos editados, interessava-se por eles junto a quem de direito, ajudava-os em silêncio, criava em torno da materialidade das relações profissionais uma coisa abstrata mas imperante, a que ele chamou a Casa.¹⁷⁸

A figura do editor, responsável por muitas obras de Drummond, *Fala, amendoeira* inclusive, faz par com a do proprietário do *Correio da Manhã*, assim como o laço “abstrato mas imperante” da editora repõe o “espírito literário” encontrado na antiga rua dos livros, aqui revestido de feições personalistas ainda mais nítidas. O vínculo cordial compõe o movimento de surpreender uma forma alternativa de convivência, a qual, se estivermos certos, está tanto nos casos (e casas) selecionados pela atenção do cronista como nas estratégias que moldam o seu discurso. Da frase movimentada mas contida à disposição a catar exemplos graciosos pelas ruas do Rio, as crônicas de *Fala, amendoeira*

176. Ibid. Ao estudar as transformações na cultura catalisadas pela Revolução de 1930, Antonio Candido põe em relação movimentos semelhantes aos identificados na crônica de Drummond, discernindo as transformações de fundo subjacentes ao processo. Tratando da generalização do desejo de “nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do País”, chega a referir-se a José Olympio como “herói cultural”, cuja marca editorial teria funcionado como “símbolo da renovação incorporada ao gosto público”. Não por mera coincidência, e mantidas as proporções, a combinação entre renovação (literária) e acessibilidade a públicos mais amplos é central no desenvolvimento do elenco de cronistas modernos brasileiros. Cf. “A Revolução de 1930 e a cultura”, in: *A educação pela noite & outros ensaios*, cit., pp. 192-193.

177. “A Casa”, in: *Fala, amendoeira*, cit. O grifo é meu.

178. Ibid.

dão forma a uma vocação imprecisa; sem deixar de pagar o preço da informalidade, trata-se, ao que parece, de assumir um gesto básico de *socialização da sensibilidade*.

O segundo termo da equação constitui o nervo dos contraexemplos nos quais o cronista pode divisar a salvação do abismo, como se lê na conclusão do elogio à vibração espiritual da “Nobre Rua São José”: “Assim a poesia circula como um facho levado por mãos que a prezam, e alguma coisa, no abismo, se salvará”. No contexto livresco, a poesia comunicada intersubjetivamente, numa “rotação infatigável”, remete certamente à prática literária, mas também a algo mais. Acima recenseamos sumariamente algumas de suas várias manifestações, que vão de pintar a casa a plantar buganvílias, estando disponíveis na conversa repousada, num pedaço de praia, na afabilidade de um renomado e poderoso editor. Mas também na capacidade para reconhecer: a graça da figura da aeromoça (“Aeroprosa”), a chegada invisível da primavera (“Visita”), o “amor à tarefa bem feita”, por ínfima que seja (“Anúncio de João Alves”), “a rua devolvida a usos infantis”, em meio à bagunça das obras urbanas (“Diversão”). Não por acaso, nas figuras de amigos mortos o cronista divisará certa “corrente de ternura” (“A musa de Visconti”), ou, em formulação mais exata, a disposição a “unir e sensibilizar o Brasil” (“O feiticeiro”). Por vezes, a escolha dos objetos recebe justificativa precisa, nas afinidades eletivas descobertas pela caracterização. Um anúncio de besta sumida encontrado em um jornal mineiro de meio século antes merece exploração que desbasta o pitoresco eminente, descobrindo, nas marcas da prosa, posturas partilhadas: a prudência, o zelo na redação, a “justa medida das coisas”.¹⁷⁹ Moderação e razoabilidade de um desconhecido João Alves, de quem se havia roubado um animal em 1899, são desentranhadas do anúncio pela perícia de um (bom) crítico literário; o seu tato confirma-se na admiração dos feitos alheios, cuja aura modesta parece a salvo de ímpeto afetivo descontrolado. São demonstrações de como o exercício da sensibilidade pode, sem eliminá-la de todo, sopesar a desmedida cordial. Na obra pictórica de Eliseu Visconti, a própria simpatia, ao aparecer como princípio de composição, associa-se a uma espécie de legitimidade criativa, de par com a preferência do pintor por modelos da família, escolha cujo teor personalista é, por sua vez, redimensionado pelo respeito ao trabalho das formas e do conhecimento (aquele mesmo que o anúncio de João Alves revelava): “preferia-os familiares, porque eram os que revelavam maior paciência diante da lenta elaboração da obra de arte, e sobretudo eram aqueles a quem, por muito amar, muito compreendia”.¹⁸⁰ O rendimento dessa exploração exaustiva é bastante desigual, o que não impede que, em tiradas as menos inspiradas, encontre-se o cândido humanismo do cronista em expressão clara, como quando a morte de um animal de circo permite a afirmação de que “vão rareando os elefantes, e com eles a doçura e a paciência na face da terra” (“Elegia de Baby”).

A eventual fragilidade de formulação, ou do quadro providenciado para a declaração de princípios que, enunciados à queima-roupa, têm sua eficácia reduzida (doçura,

179. “Anúncio de João Alves”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

180. “A musa de Visconti”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

paciência, ternura etc.), é um dado da crônica, sem prejuízo de notarmos sua debilidade. Ela inclusive permite que se reconheça, ao que parece, a matriz de condenações como a que imputa ao gênero uma “singeleza parente da tolice”, o “populismo deslavado”, a “autocomiseração piegas”, a “fuga aos páramos da ingenuidade”.¹⁸¹ No entanto, em seus momentos mais firmes, os textos de *Fala, amendoeira* disponibilizam a chave do sistema de percepções e relações, intelectuais e sociais, que determina o sentido da sensibilidade, promovida em meio ao discernimento (parcial) da regressão contida no surto de progresso. Sem que o grau de elaboração estética suba decisivamente de patamar, o reconhecimento da situação permitirá considerar, a ela e aos textos, como problemas.

Verificou-se, em linhas gerais, que o circuito de imagens e atitudes que procuramos recensear remonta à convivência familiar que atinge todo o complexo de relações no qual se inscreve a crônica: do jornal ao editor, passando pelos leitores e mesmo pelo tipo de dinâmica urbana tematizada, a mediação cabe ao laço de cordialidade. Ele, porém, não aparece sem contraste, mas projetado sobre o quadro de dificuldades, empecilhos e entraves que remonta a algumas consequências de um movimento de modernização em que o desenvolvimento técnico e material dissociava-se, mais uma vez, das aspirações democratizantes, que todavia encontravam alguma ocasião de formulação.¹⁸² Assim, a ambivalência irresolvida da proposição silenciosa de *Fala, amendoeira* comporta o outro lado das relações pessoais – por assim dizer, flerta com a sua dimensão civil. Na rua dos sebos, para retomar o texto, a imagem final o apontava: a poesia poderia ser salva do abismo *ao circular de mão em mão*, posta em movimento por aqueles que a prezam. Nessa circulação está cifrada a operação de socialização, promovida pelo cronista ao exercitar a sua sensibilidade, mas também ao supor a de outros.

Ativado por seguidos passes de mágica, o mecanismo sensibilizador implica a posição de uma subjetividade empenhada em tornar comunicável a sua leitura dos signos cotidianos. O horizonte social da comunidade aí fundada começa a se tornar discernível a partir da posição em que se situa esse hermeneuta do corriqueiro; ou seja, está pressuposto pela linguagem que ele adota ao desfiar e entretecer suas imagens, cuja súmula permitiu notar um discurso forjado no contato com a cultura. Uma especificidade drummondiana em meio à corrente coletiva da crônica brasileira de seu tempo, a prosa de *Fala, amendoeira* acusa a presença de um intelectual de porte, ainda com um pé na experiência ensaística de anos antes, afim a um ambiente espiritual que as crônicas em torno da vida literária não deixam ignorar. E que a linguagem despojada mas sempre

181. As expressões são tomadas de um capítulo de Luís Augusto Fischer sobre a crônica, no qual a análise de “O conde e o passarinho”, texto famoso que dá título ao primeiro livro de Rubem Braga, sustenta a generalização dos atributos para a maior parte da produção no gênero. Cf. Luís Augusto Fischer. *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2009, pp. 65-93.

182. Uma testemunha implicada nas ambiguidades ideológicas daqueles anos formula a equação geral com desembaraço: “Das duas bandeiras que brandia Kubitschek, certamente a que era acenada com verdadeiro entusiasmo não era a democrática mas a desenvolvimentista: tratava-se de fazer o país avançar meio século em cinco anos”. Cf. Nelson Werneck Sodré. *História da burguesia brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 329.

correta, chegada a citações mas não a ostentação¹⁸³, toma como padrão, conciliando ao máximo com a postura comunicativa, conforme já observado na sintaxe complexa, artesanal sem maneirismos, do texto de abertura ao volume, em que se enredam o impulso à elevação e a destinação miúda.

Essa formação inscrita num código cultural estruturado se articula à informalidade pretensamente natural da atitude que inadvertidamente se dispõe a, num dribble de olhos, animar os detalhes de uma vida opaca como a página do jornal. O campo descoberto pelo exercício da espontaneidade, assim, é decupado por uma sensibilidade cuja origem pouco teria a ver, em princípio, com a gestualidade improvisada para a qual a simpatia é a prova dos nove. Essa outra conjunção imprevista compõe a figura do cronista do livro; em seu conjunto de habilidades consta a de sintonizar os registros. – A possibilidade de que a mesma pena reúna e implicitamente articule os temas e imagens repertoriados até aqui depende do funcionamento de uma imaginação, como vimos, hábil em improvisar sentido e sentimento; os motivos, portanto, são todos descobertos por um mesmo modo de *dar forma* às contingências cotidianas, no qual atua, ao lado da graça espontânea, a habilidade de um esteta.

Sua silhueta se revela com contornos mais nítidos ao frequentar assuntos menos afins à rotação intelectual de livrarias, sebos e gente lida. Uma confusão de rua, por exemplo, dessas de que o passante é avisado ao deparar a aglomeração de “pessoas de vários tipos e condições”. Em “Luta”, brigam duas mulheres, em cena detectada em tempo real, portanto sem explicações prévias ou recuo aos motivos, o que permite a exploração plástica do quadro, descrito em sua duração e movimentos próprios. O cronista como que se emparelha ao grupo de curiosos que assistem a um espetáculo “lento e brusco, nervoso e rítmico”, conduzido em silêncio, “como se baila”, momento de cólera que “só o jogo de músculos e nervos saberia exprimir numa linguagem dinâmica e cheia de consequências”.¹⁸⁴ Qual figura se dá a ver aqui, na prosa que confere dimensão estética, sem derrapagem cômica, a quiproquó que se prestaria facilmente, em narradores mais estridentes ou menos controlados, a explorações ambivalentes da índole popular, seja rebaixando, seja aderindo ao barraco?

A mesma figura capaz de envolvimento distanciado mas compreensivo em relação a fenômeno tão compulsório ao cronista brasileiro como o futebol. Ao considerá-lo, a “longa educação da vista” reputada ao torcedor comprova a disposição a encontrar, no esporte, o mesmo tipo de organização formal que permitira divisar, na briga de rua, a sintaxe de um balé: o torcedor “ama o belo através de movimentos conjugados, astuciosos e viris, que lhe produzem uma sublime euforia (...)”. Intuições atreladas a uma

183. Nem sempre exploradas em suas consequências, há referências, implícitas ou explícitas, envolvendo Bergson (“A Casa”), Kierkegaard (“Essência, existência”), Valéry (“Nobre Rua São José”), Proust (“Arpoador”); Castro Alves (“Buganvílias”), Mário de Andrade (“Um sonho modesto”, “O Grêmio Artur Azevedo”, “Peru”), Manuel Bandeira (“Diante do carnaval”) – exemplos colhidos meio ao acaso, em livro que apresenta outras várias recorrências da alta cultura.

184. “Luta”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

espécie de “magia” que, confessa o cronista, lhe é misteriosa, confirmando um ponto de vista exterior ao fenômeno, cuja dignidade no entanto é reconhecida como uma afirmação da dimensão simbólica, observada na assimilação de convenções respeitadas coletivamente, de modo a pautar as reações em um “resultado ideal” (o gol) que seria engano tomar como “primitivismo”, mesmo porque “opera com igual eficácia com eruditos e simples”.¹⁸⁵ Uma homenagem à distância, notou Bento Prado Jr., feita por quem “jamais ‘esteve lá’”¹⁸⁶ e ataca a paixão popular com o vocabulário de um estrangeiro: o texto principia por um longo parágrafo que descreve uma partida entre brasileiros e mexicanos “à maneira de Homero”, num emprego de linguagem elevada que, antes de deslegitimar o jogo, expõe divertidamente o repertório de um escritor mais habituado ao estilo ático que ao de Djalma Santos e Didi.

Um intelectual, portanto, que faz bom uso de suas faculdades, mesmo quando, “Diante do carnaval” – título e situação da crônica –, a tonalidade se modifica e o recurso ao limite superior da linguagem é acompanhado de andamento reflexivo. Quando se trata de explorar mais decididamente a posição em relação à festa, o texto ganha ares de meditação, e o humor é menos cômico que irônico, em sentido forte, inclusive por conta do desdobramento do sujeito da enunciação, que conversa consigo mesmo, adotando um procedimento caro à autocrítica da subjetividade levada a cabo pela lírica drummondiana: “ficaste sozinho e desarmado: no centro do acontecimento, sem participar dele”. Mas não se procura manter uma posição de superioridade: “Se são autênticos, não podes condená-los, embora também não os invejes”; “Não te rebaixes a falar mal do carnaval que já não te procura”. A gravidade é notável em relação à corrente transitiva de *Fala, amendoeira*, e se anuncia de modo a reencontrar as posições intermediárias, abastecendo a autonomia da reflexão à maneira do que se notava em *Passeios na ilha*: “Foste moço e ainda não és velho. Recusas-te a aderir, recusas-te a fugir”. Assim como para a confusão de rua e o futebol, o fenômeno de massa não é rebaixado, mas decalcado com a legitimidade de um ritual íntimo (“vivido intensa e profundamente na zona sensível de cada um”), porém desta vez com distância maior, qualificada justamente por atributos da alta cultura, presente na paisagem doméstica. A “nobre e difícil arte de estar só” é colorida pela nomeação das “companhias sutis” em que se arvora o cronista alheio, embora próximo, ao carnaval: “o livro muito folheado, o navio de Segall na parede, um gato austero”.¹⁸⁷

Deslocada em relação ao registro predominante nas outras crônicas, a solidão encenada diante do carnaval expõe em inventário as armas de que a figura do cronista dispõe, entregando inclusive, se não o bem estar material, o privilégio de ostentar na sala de casa um original da pintura modernista. No entanto, como a austeridade não é intransponível, tampouco revestida de marfim, dá-se a ler antes como um estilo, posto em uso por uma simpatia que se quer transitiva. Considerada a partir da unidade do volume, a menção ao

185. “Mistério da bola”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

186. Bento Prado Jr., “Literatura e mistério da bola”, *Mais!*, *Folha de São Paulo*, 11/04/1999.

187. “Diante do carnaval”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

“livro muito folheado” reverte em matriz do repertório que permitirá, no limite, elaborar graciosamente a perspectiva desajeitada, mas compreensiva, em relação ao futebol ou às misturadas aglomerações de rua. Isso não significa que o emprego risonho da língua literária não sugira algum tipo de limite ao alcance dos achados de um humor culto. Ele não poderá *achá-los* em qualquer lugar, mas por ora a situação material e social que se vai esboçando está de acordo com a compreensibilidade do gesto sensível e despachado que, como se vê, distingue-se pela tentativa de conferir uso (quase) indiscriminado aos instrumentos legados pela cultura de código alto. Essa possibilidade responde a uma estrutura de sentimentos de época, cujo raio permite amarrar ainda duas realizações do cronista que interessam por vincular, ao movimento coletivo da sensibilidade que as crônicas procuram afirmar, o trânsito fluente entre a vida cultural do passado e do presente.

Em livro devotado a elaborar as miudezas oferecidas pelo momento cotidiano, “O Grêmio Artur Azevedo” habita talvez a quadra histórica mais recuada, recuperada no entanto de maneira prenhe de homologias com as pulsões que movem os sentimentos básicos de *Fala, amendoeira*, cujo artefato literário é também exposto em gestação no resgate de um momento da educação do cronista vindo da província. Assumidamente autobiográfico, o que já indica a convergência de formas que está em pauta, o recuo à iniciação na cultura é motivado pelo centenário de Artur Azevedo, que dava nome e matéria ao grupo de teatro amador frequentado na infância pelo “rabiscador [dessas] linhas”. O duplo deslocamento, geográfico e cronológico, faculta a caracterização de uma formação cultural em escala itabirana, remontando a um “tempo de comunicações escassas” com os grandes centros, quando se viviam os “últimos dias de glória dos teatros oitocentistas do interior”.¹⁸⁸ Duas passagens concentram o valor que a evocação descobre na imbricação entre as peças do escritor e as condições da experiência cultural na província, narradas de modo que sugere também uma leitura contemporânea daqueles anos 1950, quase um programa, orientado por parâmetros de avaliação reveladores em sua atenção às proporções locais e ao lastro social da produção simbólica.

Ele manejara um instrumento que assegura essa permanência com que o simples humorista ou cronista não pode contar: suas comédias realmente engraçadas, fáceis de representar e guardar, despertavam nas pequenas cidades não só a alegria da descoberta do teatro, como ainda essa outra alegria bem maior, de participar dele, de omitir a rotina cotidiana de maneira ativa, figurando, como ator, num plano irreal.

(...)

A meu ver, a influência saudável de Artur Azevedo sobre os grupos de amadores do interior terá residido particularmente neste ponto: o dramalhão antigo e cacete foi cedendo lugar a peças divertidas, que refletiam realmente nossos costumes, suscitavam a confraternização jovial da plateia e abriam caminho para uma arte teatral tipicamente brasileira no seu espírito e nas suas formas. Essa arte brasileira não veio, ou só agora se anuncia, porque a evolução foi cortada bruscamente pela irrupção do cinema.

188. “O Grêmio Artur Azevedo”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

Antes de tocar a substância das posições, observe-se que a tonalidade de evocação não esconde o impulso a expor um argumento, aqui desdobrado com mais largueza e método que o recurso a imagens e tiradas costuma facultar às crônicas do livro. O encaideamento argumentativo, ancorado na demonstração analítica de um juízo, é ele mesmo manifestação da figura intelectual que o recorte temático anunciava e que a baliza histórica das considerações vem a confirmar. Novamente, no entanto, aqueles expedientes que poderiam romper o acordo de dicção e assunto em que a escrita de *Fala, amendoeira* se especializa são costurados de modo prodigiosamente harmônico, recuperando as feições do cronista com que o leitor se habituou. A posição do analista é também a de um participante, que *discute* um assunto do qual ao mesmo tempo *se recorda*, mobilizando, para tanto, a afetividade quase inescapável suposta pelo olhar infantil. A acomodação de duas posições de enunciação distintas se faz, portanto, de modo a frear a possibilidade de dissonâncias. A argumentação despe-se da faculdade de esfriar a abordagem e distanciar o objeto, mesmo porque dedica-se a um objeto do qual é parte componente; o teor enfaticamente raciocinado das linhas sobre o valor e situação da obra de Artur Azevedo amalgama-se, tal como ocorre na rememoração dedicada a José Olympio, à vibração de uma experiência pessoal. Isso não significa desfazer o ordenamento do discurso, mas indicia o disciplinamento das habilidades intelectuais amplamente cultivadas, e do tipo de discurso a que elas poderiam conduzir, por uma sensibilidade mestra em aclimatar-se.

É de uma aclimatação que se trata na caracterização das peças de Azevedo, por exemplo no recurso do cronista a certo relativismo crítico ao descrever os termos de uma “evolução”. O ângulo se aproxima de uma tradição intelectual empenhada em providenciar instrumentos adequados à descrição e avaliação de obras artísticas que, elaboradas na ex-colônia de tradição cediça, seriam de imediato recusadas por régua e compasso diretamente transplantados dos países dos quais eram importadas as formas de expressão que os artistas locais tratavam de pôr em uso. Tal perspectiva, que equivalia muitas vezes a contribuir com o que parecia ser a *construção* de um país novo, não constitui propriamente a pauta do cronista, embora, como se verá, haja alguma vinculação de fundo. Ao explicar – e louvar – a escolha do patrono da agremiação de que fizera parte em sua terra natal, o comentário se revela atento ao vínculo entre aspectos da obra de Artur Azevedo e suas ocasiões de leitura e encenação; elementos temáticos e formais são lidos de maneira interessada em suas possibilidades efetivas de assimilação, que acabam por se converter em critério: o humor, a facilidade de encenação, a proximidade com os costumes viabilizariam o enraizamento de uma prática. Esta, por sua vez, sem ser alvo de entusiasmo desmedido, é valorizada como elo na elaboração de uma tradição, que, em uma arte pública como o teatro, implica com ainda mais clareza que a literatura impressa a participação com a vida social – a constituição de vínculos coletivos, portanto.

No mesmo passo em que ingressa na pauta subterrânea dos sentimentos que organizam *Fala, amendoeira*, o raciocínio crítico suposto na avaliação do teatro de Artur Azevedo não está distante do que viria a dizer sobre o assunto a crítica teatral moderna, cuja formação no Brasil remonta justamente àquele meio de século vinte. Em termos

sumários, note-se que as observações do cronista passam por questões que o discurso especializado reconhece como centrais ao detectar a importância da comédia do autor na constituição do teatro brasileiro entre as duas últimas décadas dos oitocentos e a primeira do século seguinte. De um lado, nos termos de Décio de Almeida de Prado, bastante afinados às sugestões do texto drummondiano, a aproximação da linguagem cotidiana, o dom da caricatura, a habilidade trocadilhesca, a metrificacão competente e transitiva comporiam os atributos de um autor que “sabia delinear situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade”¹⁸⁹ – e que, prestando-se à “popularização” sem cair no “popularesco”, teria sido por mais de três décadas “o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro”.¹⁹⁰ De outro lado, a circulação conquistada por essa obra marcaria um tempo em que o teatro “era a diversão coletiva por excelência”¹⁹¹, até que o cinema viesse tomar-lhe o lugar – como também nota, num lamento, a evocacão do grêmio itabirano, igualmente atenta à revitalização teatral a partir dos anos 1940, tributária de ventos modernizantes em que se articulavam a profissionalização do aparato, a constituicão de novos públicos e a pesquisa técnica interessada em alargar os meios expressivos e incorporar o repertório dramaturgicó internacional, além de encenar novos autores brasileiros.¹⁹² É certo que a crônica não avança na articulacão entre o afã de atualizacão e o contexto mais amplo do qual é parte integrante, sentido que a crítica mais recente procura elucidar com o fito, inclusive, de discernir os impulsos que viabilizam a profissionalizacão cosmopolita do empreendimento teatral brasileiro, ainda no decênio de 1940.¹⁹³ A discussão está fora do escopo de “O Grêmio Artur Azevedo”, cuja demanda parece se resumir à vibraçao coletiva envolvida na constituicão de “uma arte teatral tipicamente brasileira”.¹⁹⁴ A reduçao

189. Décio de Almeida de Prado. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 147. Para os traços constitutivos da linguagem de seu teatro, ver pp. 106-107.

190. Idem, *ibidem*, respectivamente pp. 106 e 145. O peso do autor se manifesta em outra formulacão reveladora, também por conta do empenho construtivo, quase cívico: “Aceitar ou negar Artur Azevedo define as posições em face do teatro nacional. Quem o compreende e estima gosta do nosso palco”. Sábado Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1999, p. 166.

191. Décio de Almeida de Prado. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, cit., p. 16.

192. Idem, *O teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988, sobretudo pp. 36-50.

193. “Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! –, o que significa, nos estreitos limites da produçao cultural, a proliferaçao de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condiçoes de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de ‘padrão internacional’. Simplificando bastante, é esta a origem remota do TBC, empresa que demonstrou concretamente a viabilidade do teatro moderno no Brasil”. Iná Camargo Costa, “A produçao tardia do teatro moderno no Brasil”. In: *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998, p. 35.

194. A crônica foi publicada em jornal em 7 de julho de 1955. *A moratória*, de Jorge Andrade, havia estreado poucos meses antes; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, já ganhara os palcos havia mais de uma década. Poucos anos depois, com a encenaçao de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena, por exemplo, a generalidade da formulacão seria menos plausível, quando, atenta à mobilizacão popular e sindical que passava a se intensificar, a consolidacão da dramaturgia nacional assumia fermentos de radicalizacão, revelando-se também um campo de disputa e elaboracão política. Sobre o assunto, ver Iná Camargo Costa, “A produçao tardia do teatro moderno no Brasil”, cit., pp. 42-48; e Idem. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

a esses termos, no entanto, sem significar propriamente uma deficiência da crônica, que aliás apenas sugere o vetor contemporâneo da rememoração interiorana, é relevante para notar o movimento inscrito no interesse do cronista pela socialização através da cultura. A referência *por alto* à atualidade do palco brasileiro mostra sua adequação tanto ao recato do intelectual-cronista, que segura as rédeas do próprio conhecimento cultivado, embora o mobilize a todo momento, quanto à generalidade apaziguada através da qual o pulso das manifestações culturais costuma ser tomado nessas crônicas, não indiferentes, mas pouco afeitas a disputas.

Voltando à letra, resta ver que a valorização da experiência em torno ao Grêmio que florescia em Itabira nos anos 1910 associa-se a uma caracterização de costumes aparentada em mais de um aspecto àquilo que o cronista reputa ao autor celebrado. A fusão da avaliação crítico-analítica à enunciação de fundo pessoal e infantil se explica melhor no movimento através do qual a composição articula um conjunto de imagens entre cômicas e singelas. Começa-se pelo ingresso extraordinário do “menino metido a literato” a membro de uma sociedade de adultos; a “benevolência dos diretores, que deram interpretação muito elástica aos estatutos” acentua o teor de caso curioso, que se cristaliza no emprego deslocado da linguagem burocrática para designar o que parece não passar de um acordo entre vizinhos, ressoando positivamente um contexto em que a flexibilização das normas rescende à desmontagem de hierarquias. A afirmação de leveza se confirma na descrição do espaço que abrigava as atividades da associação, seja no retrato do patrono (“abençoava-nos gordamente da parede”), seja no pitoresco – familista – de as atividades se darem numa residência particular, a “casa dos Anchietas, família de mudos que viviam de fabricar sapatos no andar térreo”. O relativismo ao mesmo tempo humorado e terno preside à apresentação dos atores: eram “ótimos amadores, ou assim os julgávamos”; o prático de farmácia primava nos papéis cômicos, e certo Maninho Andrade nos dramáticos. A graça do texto de Artur Azevedo transfere-se para a cena descrita pelo cronista – cuja imaginação infantil, nesse teatro improvisado, “amplo e simpático”, parece afim à que se acende na prosa rotineira para o jornal. Em passagem transcrita acima, tratava-se não só de descobrir o teatro mas de “participar dele, de omitir a rotina cotidiana de maneira ativa, figurando, como ator, num plano irreal”. Talvez não seja exagero associar as coordenadas da comoção estética experimentada no grêmio àquelas em que, como se tem visto, residem atitude e sentimento básico das crônicas de *Fala, amendoeira*.

A convergência é ampla; além das coincidências de tom e modo, de que imagens e léxico da descrição drummondiana dão parte, o horizonte de recepção e produção, visto no texto como uma “confraternização jovial”, expõe analogias não só com o vínculo pessoal que a crônica moderna pressupõe entre escrita e público, ou com a profissionalização travestida de amizade, mas também com o sentimento de vizinhança que é suporte da sensibilidade cotidiana de que o cronista de *Fala, amendoeira* se faz emissário. Lembre-se, a esse respeito, a cartografia domiciliar a partir da qual as atitudes de vizinhos ganham projeção e passam a servir como exemplo; além dela, o traçado urbano sugerido pelo passeio do cronista, que, ao tratar da praia revolvida pela ressaca ou da livraria que

fecha as portas, indica a proximidade (“passei por lá ontem”, “passei uma última vez pela Livraria”).¹⁹⁵ A socialização em torno aos espetáculos amadores em Itabira oferece uma visão recuada de um tipo de vínculo afim ao sentido que a vizinhança irmanadora assume em grande parte dos textos do volume. Por um lado, evidencia-se o sabor interiorano dos quadros montados, à semelhança do que sugeria o teor casimiriano do acordo entre sujeito e paisagem na crônica de abertura. Por outro, atesta-se a capacidade de mobilização de energias cultas por parte de uma figura desejosa de comunicar-se, o que aliás explica que ponha em uso ou recorra, de modo explícito ou não, a repertório tão pouco usual no modernismo classicizante brasileiro. A lembrança de Artur Azevedo, assim como a presença oculta de Casimiro, puxam fios de um tradição de mediania estética e intensa penetração popular, com que o cronista de *Fala, amendoeira* se comunica num passo conjugado, pondo o pé na cultura letrada e colocando esta a serviço da rua – pelo menos, daquelas ruas que ele e seus leitores frequentam. O lance, assim, nega por diversos ângulos a esfera da autonomia, seja a de uma cultura encastelada, seja a da elaboração artística sem tréguas ou complacência. É a própria situação da crônica, afinal, em relação à qual as tramas internas de *Fala, amendoeira* têm se mostrado surpreendentemente consequentes.

A transitividade da formação cultivada atua em conjunção com a capacidade de estender os suportes de socialização, constituindo uma rede de experiências articuladas pela incidência da imaginação. A remota cena teatral amadora, por isso, pode ter ecos no aproveitamento *sui generis* de um fenômeno cujo alcance é tão vasto quanto o permitem os meios de comunicação de massa. Em “Uma corda”, o fato contemporâneo mais próximo servirá a outra visão de um funcionamento coletivo da sensibilidade. A notícia de um incêndio, transmitida ao vivo pelo rádio, rende aproveitamento de mão dupla, do tema como da situação discursiva que se arma. As deficiências do serviço público, ao permitir que o acidente se transforme em tragédia, são constatadas em espírito de indignação, que as toma como sintomas de uma lógica de organização social marcada pela dissociação entre técnica e senso de humanidade, retomando a crítica ao estágio *modernizado* da cidade que abastece abundantemente os textos do volume. Aqui, o “funcionamento normal da cidade” é exposto em uma espécie de falha trágica; o evento, “menos um incêndio entre muitos do que um ensejo para apurar a extensão de nossas misérias urbanas”.¹⁹⁶ A nota de denúncia ganha corpo, no parágrafo final, com a exploração de uma declaração infeliz, amplificando até o patético o absurdo do conselho emitido pelo comandante do Corpo de Bombeiros: que cada habitante residente em edifício mantivesse uma corda em seu apartamento, para escapar das chamas em casos como o que acabara de se dar. A frieza quase cínica da solução precária é interpretada como um signo sinistro, cuja morbidez atesta a indisposição do cronista tanto com a administração oficial quanto com algo menos preciso, e que, conforme temos visto, constitui uma *falta* de uma cidade que não sabe apreciar seus sebos, suas buganvílias, seus palcos de confraternização – numa extrapola-

195. As passagens se encontram em, respectivamente, “A Casa” e “Arpoador”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

196. “Uma corda”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

ção, a vida mesma de seus habitantes. A acusação *contra a cidade* é portentosa, ao mesmo tempo que, reduzida a esses termos, convencional em sua indignação generalizada. O particular do aproveitamento que Drummond obtém do jogo rotineiro entre a figura incomodada de um cronista e os absurdos cotidianos que observa está na invenção da estratégia discursiva, cuja relevância ganha corpo no contraponto com a notícia de tragédia.

A pedra de toque é a enunciação na primeira pessoa do plural, um ‘nós’ através do qual a exposição assume uma voz coletiva, que serve de filtro à reelaboração da notícia jornalística. O movimento é o de desfazer a hipótese, mencionada no período de abertura da crônica, de que “a vida de hoje” seria “tecida de egoísmo”, de que lhe faltaria “espírito ou prática de comunhão”. De saída, a impressão é desautorizada pela menção ao que se viu na “noite de domingo”: a “formação de um todo solidário e vibrátil”, por meio do qual “os casos particulares, sem perda de sua especificidade, passam a constituir casos de todos nós, multiplicando-se ao infinito”. O suporte dessa demonstração é o aparelho de rádio, dotado de uma capacidade de transcendência na qual reside o poder (mágico?) do fenômeno descrito:

não era uma notícia que entrava pela casa adentro, mas um acontecimento a que fôssemos transportados, a que aderíamos, que iria integrar-se no quadro de experiências vividas. Mais: um acontecimento metade por acontecer, que se desdobrava em torno e dentro de nós, que não tínhamos força para impedi-lo, e a ele nos sentíamos amarrados por essa sirene longínqua, ressoando no interior da nossa casa protegida.

Algo do que ficou visto no comentário a outras crônicas recebe confirmação enfática, através de formulações que descrevem um princípio de solidarização ao mesmo tempo impalpável e efetivo. E efetivo precisamente por ação da voz discursiva que explora com método as fronteiras da notícia, submetendo o registro jornalístico a uma dobra que dá conta tanto dos fatos como de sua recepção, cujo teor ao mesmo tempo íntimo e generalizado é simultaneamente constatado e produzido pela enunciação. Ela realiza aquilo que afirma, suprimindo o intervalo entre as pessoas do discurso e a distância intersubjetiva que haveria entre o cronista e seus leitores. Mais que isso, supõe uma situação na qual *todos* seriam de antemão familiarizados com “o que vimos na noite de domingo” – portanto, *todos* sujeitos da solidariedade que se afirma na “adesão emocional” que se teria dado “no interior de cada casa do Rio, no interior de cada habitante”. Uma coalizão de leitores, nos termos de Benedict Anderson, e também de rádio-ouvintes, não apenas assegurados de sua existência em comum, pressuposta pelo alcance do veículo de comunicação, como aproximados em sentimento.¹⁹⁷ A cerimônia de massa, na qual o

197. Considerando um contexto bastante diverso, Benedict Anderson enuncia o papel do jornal na elaboração de uma espécie de “cerimônia de massa”, na qual a leitura quase simultânea das notícias por um grupo amplo de leitores possibilita, a cada um deles, a consciência de uma comunidade, constituída pelos consumidores do jornal, que, embora anônimos, estão assegurados de seus hábitos comuns, dentro de coordenadas espaçotemporais partilhadas. O argumento compõe a discussão das raízes culturais oitocentistas do senti-

leitor ou ouvinte tem a certeza de que outros milhares fazem o mesmo que ele – certeza bastante para que cada um constitua a representação mental de uma comunidade –, adquire um atributo a mais, que habita os vínculos neutros estabelecidos pela leitura ou audição em comum. O texto fantasia um conteúdo específico para a estrutura horizontal decorrente da rede de recepção radiofônica, e o faz de modo a sugerir laços mais densos, ultrapassando a *representação* em direção ao *sentimento*. Resulta uma versão inesperada de reação à catástrofe que virou notícia: a sintonia espontânea de intimidades cumpre sem mediações a passagem da individualidade ao geral, sem assumir direção política (cujo vocabulário o texto parece calculadamente evitar, atendo-se à indeterminação do “espírito de comunhão”) mas instituindo como realidade uma operação coletiva e fraterna. O campo do jornalismo e da comunicação de massa, assim, é reinterpretado em chave sensibilizante, mesmo porque se abafa qualquer ressonância espetacular de que a exploração do incêndio se pudesse revestir (o interesse de eventuais anunciantes está fora da pauta). Descreve-se o tipo de conexão afetiva e espontânea ao qual o padrão de objetividade do jornalismo moderno é avesso por definição – ele, no entanto, ao fim e ao cabo é alvo menos de crítica do que de um esforço integrador, ao qual são dedicadas as energias de um cronista que, exatamente neste passo, procura diluir sua individualidade, embora a prosa continue inconfundível. Sublima-se a relação diferencial entre esta e o padrão técnico de difusão da informação; o cronista dá um jeito de vinculá-los, não por tensão, mas descobrindo-lhes uma funcionalidade comum e positiva. Os fusionamentos um tanto paradoxais inscritos nessa realização tornam a abordagem bastante distante, é claro, da potencialidade emancipatória que, na virada dos anos 1930, Brecht vislumbrou para a tecnologia de radiofusão.¹⁹⁸ Mas, na mesma proporção, revelam sintonia fina com a experiência da crônica moderna brasileira.

A partir de sua profissionalização no Brasil, no decênio de 1930, o rádio atuava como vetor da instalação de novos códigos culturais, associados ao crescimento da publicidade, cujos rendimentos sustentavam as emissoras, e a uma programação que pressupunha e produzia, em esboço, a reconfiguração dos hábitos cotidianos, organizados de acordo com a segmentação de públicos e horários. O futebol e a música popular são exemplos desse poder de generalização, o qual, como se sabe, a propaganda varguista também empregou prodigiosamente como instrumento de incorporação da classe tra-

mento nacional – a nação entendida como comunidade política imaginada, cuja possibilidade de confirmação cotidiana se vale de técnicas como as da imprensa diária. Cf. Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 67-69.

198. “(...) o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação. O rádio seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria, portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor. Por isso, são absolutamente positivos todos os esforços do rádio quanto a imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente público”. Bertolt Brecht, “O rádio como aparato de comunicação”. Trad. Tércio Redondo. *Estudos avançados*, 21 (60), 2007, pp. 227-232.

balhadora, que então se integrava em território nacional. Ao tomar o rádio e seus usos como tema, Drummond toca em um ponto relevante para a narrativa das transformações recentes da sociedade brasileira. Por mais que evite a referência explícita, o signo carrega vibrações consideráveis, cujo contato com a dinâmica cotidiana miudamente fixada pelas imagens de *Fala, amendoeira* se revela por mais de um lado. Sua dimensão técnica e industrial, inclusive como produto de consumo, alinha-se à enxurrada de mercadorias que turvam a visão de antigos hábitos, mais pessoalizados. De outro ângulo, a mesma técnica propõe-se a usos distintos, como o inventado pela voz coletiva de “Uma corda”, o que permite a analogia com o esquema de Benedict Anderson a respeito do jornal como suporte de um tipo específico de imaginação em comunidade.¹⁹⁹ A toada sensibilizante do cronista habita esses interstícios, como aliás é de seu feitio. Em alguma medida, o estágio relativamente pouco desenvolvido da indústria de comunicação de massa brasileira conferia plausibilidade ao expediente de cavar lugar para a fantasia e afirmar sua efetividade, uma vez que o próprio meio comportava impulsos diferentes, e mesmo contrários, do controle estatal ao financiamento comercial, da produção de conteúdos por anunciantes às transmissões oficiais em que se revezavam a voz do presidente e as ditas finalidades educativas.²⁰⁰

Para o que nos interessa mais de perto, é de se observar a maneira pela qual, mais uma vez, a perspectiva da crônica providencia ângulos que revelam, nos fenômenos, analogia com o seu próprio modo de atuação. Não sobressalta que a aproximação viesse a se confirmar empiricamente, no ano exato de publicação de *Fala, amendoeira*, com leituras diárias de crônicas transmitidas pela Rádio MEC, que assim incorporava à sua grade autores decisivos na constituição e popularização da feição moderna do gênero.²⁰¹ Outra rima interna dá a medida das convergências: a estação havia sido fundada por obra de Roquette-Pinto, que transmitira o aparato da Rádio Sociedade ao então ministro Gustavo Capanema em 1936, período de endurecimento pré-golpista do regime de Vargas, em evento que Drummond presenciara e celebraria vinte e cinco anos depois, como quem se recorda de velhos amigos.²⁰² O introdutor do rádio no país, aliás, mereceu o perfil a que já se fez menção breve, na seção de *Fala, amendoeira* dedicada a amigos mortos, todos eles homens da cultura: ao caracterizar os esforços construtivos de um

199. “A mais profunda mudança que [o rádio] trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do trabalho, mas a do lazer. Contudo, curiosamente, esse veículo (...), embora essencialmente centrado no indivíduo e na família, criou sua própria esfera pública. Pela primeira vez na história pessoas que se encontravam provavelmente sabiam o que cada uma tinha ouvido (...) na noite anterior (...)”. Eric Hobsbawm. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 195.

200. Cf. Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira*, cit., pp. 38-54.

201. O programa *Quadrante* duraria alguns anos, entre o fim dos 1950 e o início da década seguinte. Rendeu dois volumes, publicados em 1962 e 1963, reunindo parte das crônicas que iam ao ar na voz de Paulo Autran. Os autores editados são Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queirós, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, além de Drummond, que marca presença com algumas crônicas extraídas de *Fala, amendoeira*.

202. Carlos Drummond de Andrade, “Acabaram de ouvir...”, *Correio da Manhã*, 07/09/1961.

cientista romântico, o cronista não deixa de repisar os termos que temos visto. A crítica à “comercialização e cretinização do rádio”, aliás análoga àquela dirigida à “burrificação geral da vida carioca”²⁰³ constatada com o desmanche da rua dos sebos, ampara-se no exemplo de devoção à coisa pública de Roquette-Pinto, dono de voz e gênio feitos “para ensinar e encantar”.²⁰⁴

A veiculação radiofônica das crônicas, embora contingente, é reveladora: repercute a transitividade da prosa, estruturada de modo compatível com tipos de leitura menos especializados, inclusive com a audição, distante do tipo de concentração integral associado às exigências da literatura moderna. Na prosa drummondiana, como se tem notado, tal inclinação enriquece-se de outras determinações, numa ciranda de recorrências e articulações a qual procuramos reconstituir minimamente. O livro dispõe um raio vasto de interesses e situações, que dá conta de agrupar sobre o mesmo sentimento de base experiências tão distintas quanto o teatro de revista interiorano e o radiojornalismo. O exame da dicção, das referências e das estratégias de exposição permitiu observar que a posição do cronista diante da cultura se integra, como faculdade importante, ao gesto básico em que reside a direção da simpatia cordializante de *Fala, amendoeira*. Um gesto de socialização da sensibilidade, como se viu. Seu funcionamento, considerado a partir de realizações particulares que adquirem densidade em conjunto, organiza-se de maneira que parece afinar em parte, e paradoxalmente, com certas tendências do mosaico ideológico do assim chamado populismo-desenvolvimentista. Não no vocabulário ou na crença no progresso, mas, talvez, na mobilização daquela espécie particular de imaginação em comunidade, a que o cronista aspira e que, ao mesmo tempo, põe em funcionamento. Nela está presente certa demanda participativa, que, despegada tanto do referente econômico e industrializante como da preocupação explícita com o destino do ‘povo’, além de pouco ligada à obsessão nacional, ainda assim respira os ares do tempo. Em causa, talvez, não qualquer programa, como os que iam sendo formulados com pretensões orgânicas e crença no rearranjo da posição do país no contexto mundial, mas o tipo particular de mobilização que, à margem dos grupos organizados, o interregno liberal-democrático, entre dois regimes autoritários, ia aos poucos (e a poucos) autorizando, inclusive no que diz respeito à constituição de certo horizonte de debate público.²⁰⁵

A afinidade não passou despercebida por alguns comentadores dedicados à crônica brasileira do período. Lastreia o rebaixamento de seu tipo de discurso, sugerido pelas qualificações de “populista” e “desenvolvimentista”, que, em exemplos já citados, soam como vitupérios (o que não deixa de ser um sintoma histórico). Mas também ancora a abordagem entusiasmada de Ângela Maria Dias. Para ela, a “maturidade cultural da

203. “Nobre Rua São José”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

204. “O feiticeiro”. In: *Fala, amendoeira*, cit.

205. Cf. J.M.C. de Mello e F. Novais, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, cit., pp. 52-53 e 87-88; e Lucília de Almeida Neves, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, in: Jorge Ferreira (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 167-203.

crônica” estaria relacionada ao “espaço público modernizante de então”, no qual as produções no gênero seriam um meio de arejar o debate, servindo como termo de mediação entre a rarefação acadêmica, de linguagem cada vez mais especializada, e a convivência urbana revolvida por transformações e ampliação.²⁰⁶ Buscou-se demonstrar que o jogo literário drummondiano (mas não só ele) é menos linear. A construção das crônicas vale-se muitas vezes de procedimentos contrários à afirmação de uma situação discursiva propriamente emancipada. Ameaças de arbítrio e de atualização, em estilo moderno, de dispositivos caros à reprodução da clivagem social através do poder ancestral associado ao usufruto da escrita vira e mexe reaparecem. Quando não, a elisão do aspecto conflitivo inscrito nas matérias abordadas atua como sintoma de uma coalizão difícil de figurar sem atalhos; e a mescla de afeto e pensamento acusa a precariedade da generalização das faculdades da imaginação culta. Não por outros motivos é possível discernir na simpatia da dicção a nota persistente de cordialidade. Nisso tudo talvez se possa encontrar uma relação com as novidades, inconsistências e indefinições da própria maneira com que ia sendo revolvido o solo social nos anos 1950 – um horizonte cuja nota de abertura era povoada por projetos e realizações distintas, em ambivalências de que dão testemunho as versões do populismo-desenvolvimentista, entre a força-tarefa industrializante e conservadora e um projeto “nacional, popular e igualitário”.²⁰⁷ Ainda antes da radicalização antiburguesa a que se assistiria no início do decênio seguinte, outras manifestações culturais fixavam as idas e vindas de um quadro de mudanças cujo destino aparentemente em aberto permitia visões de uma passagem modernizadora a qual era plausível, ao menos para alguns, registrar quase sem tensões, ou driblando a polarização entre ordens e lógicas distintas.²⁰⁸ Talvez essas possibilidades estejam presentes e confirmam alguma determinação aos conflitos sublimados do estilo de João Gilberto e à tímida artesanaria

206. Mirando o contexto a que nos referimos acima, a autora chega a mencionar a suposta “primavera de uma esfera pública literária e política em que intelectuais de variado porte e escalão dedicam-se a uma febril discussão sobre os destinos do país”. A interrupção do manancial, sugere ela, localizada em algum lugar entre os anos 1960 e 1970, teria feito cessar as “clareiras de livre convivência” de que se a crônica abastecera em suas décadas de esplendor. Cf. Ângela Maria Dias, “Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60”, in: Beatriz Resende (org.). *Cronistas do Rio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, pp. 60 e 69, respectivamente.

207. Cf. José Luis Fiori, “As leituras de 1964”. *Reportagem*, nº. 5, abril de 2004, pp. 49-50.

208. A dimensão de realidade da ilusão desenvolvimentista é comentada por Roberto Schwarz, atento, todavia, às suas contradições internas: “O contexto nacional, esquerda à parte, era formado pelo desenvolvimentismo de Juscelino, com o seu propósito de avançar cinquenta anos em cinco. Três décadas depois, lembrando o período, Celso Furtado observa que naqueles anos pareceu possível uma arrancada recuperadora, que tirasse a diferença que nos separava dos países adiantados. As indústrias novas em folha, propagandeadas nos semanários ilustrados e noticiários de cinema, os automóveis nacionais rodando na rua, o imenso canteiro de obras em Brasília, inspecionado pelo presidente sempre risonho, que para a ocasião botava na cabeça um capacete operário, o povo pobre e esperançado chegando de toda parte, uma arquitetura que passava por ser a mais moderna do mundo, pitadas de antiimperialismo combinadas a negociatas do arco da velha, isso tudo eram mudanças portentosas, animadas por uma irresponsabilidade também ela sem limites. O país sacudia o atraso, ao menos na sua forma tradicional, mas é claro que nem remotamente se guiava por uma noção exigente de progresso.” Cf. “Um seminário Marx”, in: Roberto Schwarz. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 88-89.

construtiva de Volpi, para não falar das linhas hiperformalizadas mas tranquilas com que Oscar Niemeyer desenhou os edifícios de Brasília.²⁰⁹

Embora dificilmente as imagens e mecanismos literários da crônica drummondiana permitam a vindicação de qualquer acepção substantiva associada ao termo *público*, há certa aposta em certa coletividade, como vimos. Uma manifestação incisiva disso encontra-se na circulação do espírito literário (e se trata de algo mais amplo que a literatura propriamente dita) sugerida pela metáfora de “Nobre Rua São José” que concebe a “poesia” como um “facho levado por mãos que a prezam”.²¹⁰ Uma das sugestões contidas na imagem é de algum tipo de vínculo formativo. Não está distante, como se poderia lembrar, de outra formulação, relativa à “transmissão da tocha entre os corredores”, mobilizada por Antonio Candido, naqueles mesmos anos 1950, ao estudar a formação de uma continuidade na produção dos escritores de um período das letras nacionais.²¹¹ Como se sabe, a integração numa tradição minimamente constituída, o fenômeno histórico de constituição de um conjunto de elementos comuns através dos quais a vida simbólica assume padrões e se articula em sistema, correspondem à noção decisiva de *formação*, por longo tempo pedra de toque e obsessão das reflexões sobre o Brasil, nas quais aparece como aspiração e impasse. À sua maneira, e por motivos já sugeridos, a crônica moderna brasileira gravita problemas aparentados àqueles discernidos por Candido ao considerar a importância do segundo escalão de escritores em momentos nos quais, como na consolidação da disciplina arcádica, a normalização de padrões e hábitos confere alguma organicidade à vida literária, consolidando grupos de leitores e a continuidade de experiências cuja acumulação poderá permitir uma espécie de “salto qualitativo”.²¹² No esquema do crítico, a eventual qualidade artística resultante poderia, por sua vez, viabilizar não só a consideração crítica da tradição como a sondagem da experiência nacional e, em casos raros, de seus vínculos mundiais.²¹³

Esta dimensão a crônica via de regra não atinge (um disparate inquiri-la quanto a isso).²¹⁴ Para considerar sua posição, sem avançar na discussão, seria proveitoso apenas re-

209. Passado e presente, cordialidade e modernização são termos frequentes em parte da fortuna crítica dedicada a essas realizações, muitas vezes descritas através de figuras lógicas paradialéticas, associadas a fenômenos em que os contrastes não se resolvem. Cf. Walter Garcia, “Cordialidade, melancolia, modernidade”, in: Idem (org). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 207-231; Guilherme Wisnik, “Em torno da ideia de beleza sem esforço”, in: Idem, *ibidem*, pp. 165-189; Lorenzo Mammi, “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, in: Idem, *ibidem*, pp. 157-165; Rodrigo Naves, “A complexidade de Volpi”, in: Paula Montero e Álvaro Comin (org.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009, pp. 479-500.

210. “Nobre Rua São José”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

211. Cf. Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*, vol. I, cit., p. 24.

212. Cf. o capítulo “Formação da rotina”, in: Id., *ibid.* O tema é comentado por Paulo Eduardo Arantes, “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: Otília Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, sobretudo pp. 41-46.

213. Cf. Edu Teruki Otsuka, “Literatura e sociedade hoje”, in: *Literatura e sociedade*, n. 12. São Paulo, 2006, p. 111.

214. É mesmo rara na crônica moderna brasileira qualquer menção a um quadro de conexões internacionais. Em *Fala, amendoeira* e em obras próximas a ela, quase não há sequer a referência a outros países ou outras

tomar uma sugestão de Paulo Arantes segundo a qual haveria analogia entre o raciocínio da *formação* e algumas considerações mais pontuais de Candido a respeito do desenvolvimento de ciclos de adensamento na experiência cultural brasileira. Um dos casos é precisamente aquele que tem em José Olympio um de seus personagens: a relativa ampliação da circulação da literatura modernista, cujas conquistas teriam se rotinizado no mesmo processo pelo qual o novo arranjo oligárquico consolidado em 1930 trazia mudanças institucionais no plano da organização da cultura nacional. Não se trata de advogar a causa de um falso esclarecimento perpetrado de cima para baixo, lembra Arantes, mas de registrar “o novo passo na direção do funcionamento da cultura moderna do país”.²¹⁵ Esse tipo de adensamento torna viável – mas não necessária – uma eventual guinada na direção da produção intelectual, de cujo novo grau de desenvolvimento podem partir formas propriamente críticas, portadoras de uma potência cognitiva apropriada para apreender e pensar o ritmo do processo social. Com isso, seria evitado o aprisionamento na reprodução do ponto de vista daqueles grupos, mais ou menos restritos, aos quais o processo de modernização da cultura costuma beneficiar, sobretudo quando não é articulado a transformações nas relações de trabalho e, conseqüentemente, ao exercício de direitos sociais efetivos.

A feição moderna da crônica brasileira é em alguma medida resultado desse processo, como desdobramento da conquista modernista de uma linguagem e de um campo de objetos mais próximos ao cotidiano real. Não por acaso essa nova paisagem intelectual aparece na produção de Drummond, inclusive como tema, o que se vê no texto dedicado à livraria da comunhão modernista por excelência. No entanto, ao desdobrar o impulso de socialização, inclusive e principalmente em seu registro discursivo, o problema da possibilidade de amplificação da experiência ‘humanizante’ resolve-se sem se resolver. A adequação ao manejo de posições convém à limitação do ponto de vista – “entre

experiências históricas. No livro de Drummond, os signos estrangeiros mais presentes estão no panteão de autores seletos que a sensibilidade intelectual cultiva e prodigiosamente aclimata. Não custa lembrar que nada obriga que o gênero funcione assim, embora o fato de que ele assim tenha funcionado, e assim tenha sido incorporado a certo sentimento das coisas brasileiras, seja elemento relevante da forma (literária e social) que tentamos caracterizar. O contraexemplo é Machado de Assis, que aproveita o terreno da crônica para sondar, nos gestos dos figurões ilustrados do oitocentos brasileiro, os desplantes, supremacias e inferioridades mobilizados no jogo de falsas oposições entre local e universal, tal como a posição da ex-colônia no contexto mundial o impunha à experiência. O assunto foi discutido mais recentemente por Roberto Schwarz em leitura de “O punhal de Martinha” (05/08/1894). Cf. “Leituras em competição”. In: Roberto Schwarz. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 9-43.

215. Paulo E. Arantes, “Providências de um crítico (...)”, cit., p. 43. O ensaio de Antonio Candido em questão é “A Revolução de 30 e a cultura”, cit. Paulo Arantes localizará nas próprias “providências” e iniciativas de Candido algo desse porte, ao recensar alguns momentos iniciais de sua trajetória. Interessa-nos mais de perto sua atuação como crítico “de rodapé” nos anos 1940 e 1950. Em causa ali, como já notara Roberto Schwarz, uma espécie de *socialização do juízo de gosto*, que mobilizava uma conjunção complexa, constituída pela atenção à atualidade da produção tanto nacional como estrangeira, filtrada a partir de uma disciplina argumentativa apoiada, sem o jargão correspondente, no estudo atualizado e metodizado das ciências humanas, implantado através das novas faculdades que o ciclo de modernização ia dispendo. Cf. “Saudação honoris causa”, in: Roberto Schwarz. *Sequências brasileiras*, cit., p. 10.

desconfiado e sorno”²¹⁶, como escreveu Rubem Braga a respeito do cronista “cidadão privado” de *Fala, amendoeira*. Sua pena esquadrinhará as incongruências da modernização em curso, mas buscará o contato com os mesmos tipos classe média que, no quadro político, eram credores ou avalistas do otimismo desenvolvimentista. Do ponto de vista da situação literária criada, aquele sistema de circulação amparado numa ponta por autores vizinhos, noutra por leitores amigos (ou agregados, ou consumidores), encontra seu termo básico de mediação na obra, identificada, em *Fala, amendoeira* e nos livros posteriores, com as características de uma cadeira de balanço, mobília tradicional que vai bem em apartamento moderno, seguindo a toada da informalidade. Fechando o circuito, o encaixe a contento remete à afabilidade tolerante que, à José Olympio, o cronista pratica, levando-a às raias da doçura discretamente invasiva, componente da dicção através da qual a sensibilidade é transmitida e ganha forma.

Com isso, a aposta formativa, sustentáculo do sistema de referências mobilizado, é limitada, feita refém do mesmo tipo de abafamento a que a posição constrangida do escritor é submetida pela dicção versátil, disposta a driblar incômodos ou fazê-los caber nos esquemas narrativos e digressivos dominantes. Não terá como vingar uma postura definitivamente agressiva, como a praticada pelo cronista machadiano da fase madura – o da série *Bons dias!* (1888-1889), por exemplo –, o mesmo valendo para a revolta esboçada pelo primeiro Rubem Braga.

Encurtado, o circuito fica restrito a uma vizinhança que raramente sustenta qualquer impulso à ruptura, ao mesmo tempo que não provê o adensamento necessário para a constituição de um avanço cognitivo na apreensão das questões do tempo, cujo sentimento, no entanto, não está ausente das imagens de *Fala, amendoeira*. Que isto pertença ao plano do sentimento, de todo modo, oferece a chave para que se leve adiante a pergunta a respeito da posição do intelectual-cronista. O seu travejamento permite reconsiderar traços recorrentes da crônica moderna brasileira à luz da (falta de) especificação de suas relações com o cotidiano – inclusive o cotidiano popular, cujo lugar na experiência configurada na prosa é suposto, mesmo que à revelia, por sua inclinação à comunicação.

216. Na resenha de Braga a respeito de *Fala, amendoeira*; cf. José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade, cit., p. 252.

CAPÍTULO 4

ENTRE OS HOMENS

(...) a nova tevê anuncia que suas transmissões estão sendo perfeitamente captadas em Cabo Frio. A existência de aparelhos dessa natureza pelo litoral fluminense afora dá ideia do progresso que ruge por lá – e das providências que é preciso tomar. O ideal seria que não se “urbanizasse” um aglomerado urbano; que o deixássemos simplesmente viver, melhorando apenas as condições locais, e não promovendo uma expansão que cria condições novas e novos problemas (...) ²¹⁷

Isoladas do texto, as afirmações parecem indicar, se não um programa, uma postura básica diante do quadro de modernização, afinada à espécie de denúncia, já vista, à expansão sem ‘alma’ ou traço ‘humano’ de um tipo de avanço técnico e dos padrões de vida que o acompanham. Está em causa um diagnóstico, direto e, de certa maneira, bastante simples, da integração de regiões sob o signo de uma certa versão do *progresso*, palavra-chave do trecho, na qual deságuam as observações iniciais a respeito do caso colhido pelo cronista e a partir da qual se armam suas reações, palpites e anedotas. A pouca distância da capital, a região, hoje destino turístico devidamente fatiado pela indústria cultural que providencia identidades aos espaços e escalas de preços e perfis de consumo ao tempo livre das classes médias ávidas por praias, passeios ecológicos ou festas custeadas pela renúncia fiscal das empresas que, instaladas ao norte do Rio de Janeiro, faturam alto com atividades derivadas da extração de combustível mineral, ele mesmo fomento de tantos outros projetos, sonhos ou delírios de desenvolvimento – a região permitia, há pouco mais de cinco décadas, a referência a uma “aldeia”, justificando as implicações culturais associadas ao termo “arraial”, ainda no primeiro estágio, atesta o espanto do cronista, de incorporação a um sentimento nacional constituído e ocupado pela presença sem restos da televisão e do consumo de produtos e imagens industriais. Não por muito tempo, avisava Drummond, entre alerta, lamento e reclamação, ao fixar o caso de uma transição.

O terreno é menos liso do que parece. Crescimento urbano, progresso técnico, ampliação do alcance das telecomunicações são tópicos da pauta desenvolvimentista. Mobilizavam apostas, projetos rivais e aspirações efetivas, num tempo em que pôr o país nos trilhos do mundo contemporâneo ainda era questão em aberto e permitia pensar os termos da integração como oportunidade para reequilibrar posições, incluir segregados, modificar o estatuto da cidadania, transformar as representações partilhadas a respeito da

217. Cf. “Meninos do Cabo”, in: *Fala, amendoeira*, cit. Quando Drummond escreve, Cabo Frio e Arraial do Cabo, hoje municípios autônomos, constituíam uma única unidade administrativa.

própria população brasileira. O registro opinativo, de intervenção efetiva, sugerido pelas afirmações de Drummond habita esse campo, ainda que flertando com o sentido contrário ao que a locomotiva tomava (numa época em que ela parecia ter rumo, ou em que este podia ser concebido como resultado de algum tipo de escolha). O posicionamento formulado no trecho em relevo, extraído da crônica “Meninos do Cabo”, mobiliza um dado recessivo no contexto das peças que compõem o livro de 1957: aqui a modernização mostra sua face não na grande cidade, de onde fala o escritor, mas no povoado vizinho, cuja paisagem social supostamente intocada faculta uma percepção bastante contrastada do que está em jogo.

Mais uma vez o cronista nomeará uma ameaça: a de que a cidade de Cabo Frio e, por extensão, o arraial vizinho transformem-se “numa outra coisa qualquer, em que a terra vale ouro, mas a paisagem e a vida não valem nada”. A especificidade reside no objeto: não se trata de sebos ou casarões a serem salvos de algum tipo de destruição já avançada, mas de um sistema social de aparência ainda relativamente fechada, cuja população de pescadores pode ser referida como “gente simples”, portadora de “traços culturais característicos”. Modernização *versus* vida autêntica, novamente? Importa mais o percurso através do qual a pergunta chega a ser formulada. Agora *à distância*, como se articula a fala do cronista? Em que pese o lado a que aderem seus juízos, a quem pertencem de fato as boas intenções? Os pescadores não são seus vizinhos, leitores, companheiros; a estes é destinado o apelo final – “Por favor, não me bulam no Arraial do Cabo, amigos” –, mas a voz daqueles permanece uma incógnita. Qual o *sujeito* do ideal de que “não se urbanizasse um aglomerado urbano”? Sem que o cronista tome a direção perigosa e potencialmente autoritária de falar pelos locais, permanece a questão a respeito de como vem a ser manifesta a aspiração sensível do observador de boa índole, contrário à massificação pela força e partidário da autonomia de populações parcialmente intocadas pelas formas urbano-industriais, mas ainda assim decisivamente distante daqueles de que trata.

A situação discursiva recoloca os termos, obrigando a rever o ataque dessas questões. Ela se constitui a partir do ancoramento concreto e imediato da crônica, dado pela notícia das medidas de urbanização do arraial, nas mãos de dois urbanistas atuantes na época, *conhecidos do leitor*²¹⁸. Descrita a situação, e após a profissão de fé do cronista atento e humano, a aproximação com a população local se dá por meio da referência ao encontro casual com uma antropóloga engajada na pesquisa dos padrões de comportamento daquelas famílias de pescadores. Dessa conversa se colherá o caso propriamente dito, interessado nos hábitos das crianças da aldeia, fixados pelo narrador com a benevolência de costume. Do quadro amistoso resulta a imagem das idiosincrasias alegres dos “meninos do Cabo”, cujas respostas, ao serem questionados pela pesquisadora a respeito de suas noções de etiqueta e educação, revelam um misto de ingenuidade e esperteza, molecagem e graça que, exposto nos diálogos reproduzidos no texto, compõe o cerne do

218. Veja-se o primeiro período do texto: “Os irmãos Roberto, *que você conhece e admira*, estudam a urbanização de Cabo Frio” (grifos meus).

recado do cronista, empenhado em avisar à capital, aos leitores, às autoridades competentes, a quem tiver bom coração, que há entre aquelas crianças algo de precioso, a ser preservado – como uma flor, uma loja de livros, uma casa antiga.

No que toca a armação discursiva, o recurso às conversas infantis permite reatar com a notação própria a crônica, submetendo as considerações mais explícitas do escritor, sua fala estruturada e próxima ao registro argumentativo, ao enleio da demonstração de um caso específico, circunstancial mas contundente, com a originalidade e sobretudo o apelo próprios ao que vem das crianças. Mas a paráfrase também deixa ver o sentido complementar da operação, a qual dá o compasso da estratégia de adequação do discurso a seu conteúdo social específico, qual seja, a vida de uma população marginal. Já nas colocações iniciais, opinativas, o quadro de indefinição estava montado: os pescadores seriam pobres ou nativos, homens relegados pela civilização que avança ou integrados ao seu meio de vida? Ao projetar seu ideal, o cronista drummondiano não deixara de mencionar a necessidade de “melhorar as condições locais”, ou seja, mantinha distância de compactuar com a ideologização da miséria popular, ou com o descompromisso que se desobriga de considerar a gravidade de uma situação dita natural. Ao explicar didaticamente os princípios da ciência antropológica, demonstra também o cuidado de salvaguardar a dignidade dos remotos pescadores, também dotados de civilidade, e assim incorpora à própria postura o “senso do humano” que reputa ao “bom etnólogo”.²¹⁹ O conhecimento especializado ganha não só expressão acessível como direção ética, em lance no qual se manifesta alguma proximidade com o sentido não aristocrático com que as populações marginalizadas vinham sendo estudadas desde a década anterior pela parcela progressista da renovada ciência social.²²⁰ São passos pouco óbvios, e à sua ma-

219. Após afirmar que a antropóloga sua conhecida tem, com os meninos da região, aulas de “etiqueta do Cabo”, o cronista abre, entre parênteses, a seguinte explicação, que ocupa um parágrafo: “(A etiqueta não é privilégio de camadas altamente civilizadas, que na realidade a partilham com os povos mais primitivos; há apenas diversidade formal de ritos, como assinalam os manuais de antropologia cultural.)”.

220. Para puxar o fio do capítulo intelectual com que temos topado insistentemente, bastaria lembrar a maneira com que, em seu doutoramento em Ciências Sociais, concluído em 1954, Antonio Candido descrevia os comportamentos associados à alimentação dos parceiros de Bofete, enfatizando seus formalismos e manifestações de etiqueta. Trata-se de uma entre as diversas providências através das quais o estudo de Candido descreve os hábitos caipiras em sua complexidade própria. É notável a maneira através da qual se evita e até se rebate a desqualificação da cultura caipira, sem, no entanto, deixar de adotar o padrão da sociedade contemporânea, o qual permitia apontar as contradições que o avanço das relações urbanas trazia. Algo dessa observação sensível das medidas está presente na prosa de “Meninos do cabo”, embora nela não ganhe corpo o “senso dos problemas” reivindicado pelo pesquisador disposto a considerar as comunidades estudadas “não só como tema sociológico, mas também como problema social”. Que o cronista, a partir dos materiais próprios à sua modalidade discursiva, não avance nesse sentido depõe não somente a respeito das diferenças entre esta e a prosa sociológica – expõe também as condições em que seu humor pode respirar. Cf. Antonio Candido. *Os parceiros do Rio Bonito*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. A expressão entre aspas está na p. 24; para o trecho a respeito da etiqueta alimentar dos parceiros, p. 169. Quanto ao paralelo, é relevante que, em entrevista mais recente, Candido tenha reconhecido a influência em seu trabalho de uma concepção da antropologia como matéria humanística, cujo exercício envolveria “escrever com sensibilidade”. Cf. Antonio Candido, “Entrevista – 06/06/1996”, in: Luiz Carlos Jackson. *A tradição esquecida*, cit., p. 144. A respeito do espírito antiaristocrático de que *Os parceiros do Rio Bonito* é tributário, cf. Idem, “Entrevista”. In: *Trans/Form/Ação*, cit., pp. 4-5.

neira discreta parecem evitar a adesão irrefletida tanto ao partido da modernização como à mitificação do popular (questões espinhosas da cultura modernista brasileira, repostas nos anos 1950 de formas diversas, seja pelas neovanguardas, seja pela epicização de um jaguncismo idealizado). O horizonte desenvolvimentista volta à tona, mas de viés; o interesse solidário, confiante na dessegregação, é menos enfático, correndo um pouco à margem da direção assumida pela crônica, na qual a ideia de constituição de uma coletividade sofrerá uma espécie de dobra, devida à emergência de questões – e sujeitos? – pouco disponíveis para a inclusão sem mais em alguma unidade imaginada. Os termos relativos à integração deixam o campo do juízo explícito para se manifestar no desdobramento narrativo do texto, no qual, por sua vez, pode-se ler o movimento do próprio cronista, a chave de sua postura frente à situação histórica e social convocada.

Pobres espoliados ou nativos em harmonia com o seu meio? A resposta tende ao segundo termo, mas não chega a se efetivar como tal – o encaminhamento da anedota vai recolocando o problema, moldando a pauta explícita à enformação do caso, cuja posição, na verdade, depende das referências através das quais chegamos a ele. Vimos que os elementos de mediação entre o cronista e os meninos do arraial são, inicialmente, os urbanistas incumbidos de regular a modernização espacial do lugar; em seguida, o anúncio de que há transmissão televisiva por lá; por fim, o trabalho de pesquisa etnológica de uma equipe do Museu Nacional. O segundo termo serve como alvo – aparelhos televisores encarnam o progresso que ruge, pedem providências, sinalizam o que há de menos apreciável no andamento do tempo. Já urbanistas e etnólogos merecem consideração diversa, mais amigável, os primeiros pelo empenho em dar conta de uma situação inevitável, já que o Cabo foi descoberto pelos moradores do Rio e a nova ocupação demanda cuidados; os segundos, pela humanidade com que conduzem suas pesquisas, preservando dados de cultura imaterial e, no limite, tornando disponível, para os que não saem da cidade grande, o contato com a espontaneidade das crianças do povoado. Para reforçar a percepção da aliança, sem insistir no que vai inscrito na qualificação, basta reparar que o cronista termina por se irmanar aos dois grupos, ao desejar “boa sorte aos *simpáticos* irmãos Roberto” e louvar as descobertas da antropóloga, sua “ilustre *amiga*”.²²¹ O sistema de referências passa a funcionar em mais de uma dimensão: a oposição entre avanço técnico e senso de humanidade não se desfaz, mas incorpora a possibilidade de encontrar também no presente formas de responder à destruição dos costumes, ou de manifestar “carinho pelo Arraial do Cabo”, o que no contexto significa o mesmo. Se a ampliação do alcance da indústria de comunicações de massa é destrutiva, signo nefasto de dominação cultural e padronização, sem promessa de avanço na disponibilização, aos segregados, do direito às conquistas básicas do mundo contemporâneo, o planejamento urbano em bases racionais e bem pesadas, e ainda mais a pesquisa científica regulada por condutas compreensivas, também eles produtos da modernização social e cultural, aparecem como aliados da disposição sensível do cronista.

221. Os grifos são meus.

A maneira com que a sensibilidade solidária se manifesta, então, é tributária da modulação a que são submetidos os meios de acesso ao que se passa no Arraial. A antropóloga afirma que lá “o trabalho é uma delícia”, e sua postura será replicada pelo próprio cronista, cujo texto encaminha uma abordagem que, do quadro geral de integração ao modelo urbano, passa a se interessar não pelo sistema de vida mais amplo da população de pescadores, mas pelas *crianças*; destas, por sua vez, flagram-se não as várias dimensões de seu modo de vida, mas a etiqueta, o tato, aquilo que diz respeito às maneiras familiares e *domésticas*. O mesmo passo que garante vivacidade aos diálogos reproduzidos na crônica, testemunhos de uma maneira divertida e inusitada de conceber as normas de educação, opera o deslizamento da dimensão complexa dos problemas concernentes ao ciclo de modernização para o âmbito mais retraído e singelo dos costumes infantis. Estes não deixam de funcionar como uma maneira de perspectivar e aferir aqueles, estratégia aliás bastante adequada às dimensões do gênero; mas o rumo tomado, aproveitando os detalhes, os diálogos saborosos, o apelo da matéria – sinaliza também a reiteração de um tipo de registro discursivo e, ainda mais, da atitude que o escritor assume frente ao dado social desrecalcado pela escolha do assunto.

O cronista drummondiano procederá como de costume, mobilizando o mesmo esquema de valorações e denúncias, atentando aos lances miúdos de comportamento, tingindo-os com a poesia rotineira. No entanto, ao deparar o problema novo, de ressonância política inequívoca, seu gesto acolhedor sofre um redimensionamento, de caso pensado ou não, mas disponível para a nossa apreensão. Diríamos que a situação expõe o momento de impasse de uma dialética entre forma e matéria – ao que, sem erro, seria possível secundar que a radicalidade do impasse não se expõe, tampouco assume sentido propriamente dialético. A toada da crônica é pressionada a reagir de algum modo à emersão do conteúdo estranho aos laços de vizinhança registrados nas ruas da Zona Sul, nos palcos da cultura mais atualizada, nas cenas de rua próximas à casa. Supor a possibilidade de estender o cordão de sensibilidade à vila de pescadores não deixa de ser uma maneira de tentar dar conta da distância, mas o gesto fica no ar, mantém-se visível, como se a figurar que a operação desta vez é menos natural.

Um aspecto da montagem da obra ajuda a examinar de outro ângulo o deslocamento. A crônica das crianças do Cabo compõe a seção de *Fala, amendoeira* intitulada justamente “Meninos”, na qual a tópica da infância subsidia um agrupamento revelador, cuja coesão se tece através da exploração de figuras infantis, feitas repositório de atitudes que o cronista tem como escassas nos tempos correntes. Recorrendo à formulação da crônica “Cor-de-rosa”, é possível ver nesses meninos o signo de uma espécie pouco ortodoxa de “beatitude perdida”. Em quatro dos textos²²², Drummond convida os leitores a testemunharem a dinâmica impressa a sua vida íntima pela presença dos netos, em outro exemplo de aproximação máxima entre a sua figura biográfica e a do cronista, que encontra no comportamento dos pequenos um viés análogo àquele que lhe municia o

222. São eles, na ordem de aparição: “Netinho”, “Gente”, “O sono”, “Divertimento”.

apetite para, dia após dia, ver graça no cotidiano. Algo similar vale para outro menino, do texto “O príncipezinho”, trazido pela fotografia de revista que dá parte da descoberta do corpo de uma criança inca, fóssil antigo preservado pelo gelo dos Andes; a exploração da imagem toma o texto, voltado ao sono de cinco séculos da criança, “a cativar-nos com o seu mistério”²²³. O mistério muda de figura na cena carioca da outra crônica do conjunto, “Pingo”, nome do menino pobre com que topam os tipos classe média ao voltarem do cinema num unsuspeito domingo à noite. “Pequena forma escura”, “ponto escuro”, “pequena sombra”, “coisinha movediça” – é como o narrador, agora distanciado, reproduz o estranhamento provocado pela aparição do garoto na rua “tranquila”, de “placidez de província”²²⁴. O lance infantil está no alheamento do menino, que permanece desmontando as tábuas de um caixote, “fazendo lenha”, enquanto corre a comoção de uma moça da vizinhança, fraternalmente empenhada em ajudá-lo, sem ideia de como fazê-lo – até que outras passantes fora de lugar, “domésticas e operárias”, reconhecem Pingo, “amigo de todas”, filho de lavadeira e habitante da Praia do Pinto²²⁵, para onde o levam de volta.

A distância que tornava remotas as crianças da aldeia de pescadores é substituída pela presença incômoda e incontornável do morador de favela. Se o universo das primeiras podia ser referido sob o signo de certa autonomia, discutível e em declínio, mas mais ou menos plausível, o menino solto na noite da Zona Sul concretiza a percepção de que a lógica de exclusão se manifesta no interior de um único sistema, cuja clivagem extrema mantém-se precisamente pelas relações desiguais entre os seus componentes. Os mais pobres, no caso da cena urbana, não deixam de estar incluídos: não é difícil supor que as empregadas e operárias a passeio, que resgatam Pingo da pacata rua residencial, trabalhem por ali durante a semana, recebendo paga ínfima por uma atividade que sustenta a acumulação e a reprodução social. Nesse choque atualíssimo se dá a ver o atoleiro moral no qual manobram até hoje os privilegiados de sempre, entre o onguismo e o ódio sem peias. Seu pareamento com o caso dos “Meninos do Cabo” faz notar a natureza da reunião drummondiana, que em alguma medida aproxima estripulias das crianças da família e marcas de uma fratura social cuja reposição avança. O nivelamento sugerido agruparia crianças de sorte diversa, e o impulso do cronista pareceria o de estender a todas a índole verificada no protagonista de “Netinho”, portador de “instinto de simplificação e prazer de recriar, em novas bases, a realidade imposta”²²⁶.

No entanto a mesma realidade se impõe de formas variadas. Os meninos do Cabo, sob ameaça, e o da favela, sem garantias, colhem suas faces menos apreciáveis, enquanto o cronista ele mesmo parece se valer da fórmula atribuída ao netinho, atualizando a dimensão lúdica de sua atividade, nos extremos da caricatura: “e só Deus sabe como

223. “O príncipezinho”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

224. “Pingo”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

225. Localizada bairro do Leblon, a favela não existe mais: foi quase integralmente destruída por um incêndio no final dos anos 1960. Até onde sei, há dúvidas quanto às causas do acidente, coetâneo de tentativas oficiais de remoção dos moradores do local, então uma das favelas mais populosas da Zona Sul do Rio.

226. “Netinho”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

foi batida esta crônica (se assim podemos chamá-la), enquanto ele [o neto] montava a cavalo no cronista: upa, upa, cavalinho alazão!”²²⁷. Ocorre que a feição risonha é relativizada quando o tensionamento latente pressiona a dicção da prosa a reequilibrar-se. Na anedota dos filhos de pescadores, a justa medida depende do tato com que, à maneira dos antropólogos e dos próprios meninos, o cronista transita entre as clivagens, cavando a margem de sensibilidade que permite evitar a violência ao falar dos que não falam. No caso de “Pingo” o tato cabe à vizinha “samaritana” (a expressão é de Drummond), flagrada em seu desconcerto, medindo desajeitada as reações ante a aparição da pobreza em versão mirim. No espírito de apaziguamento próprio ao regime intelectual vigente em *Fala, amendoeira*, a postura baseada na habilidade para ver as coisas, pessoas e relações com olhos puros pode produzir a infantilização e o distensionamento de objetos e assuntos que, em escala mais acentuada do que o mundo sob a amendoeira, expõem dinâmicas cruciais, cuja gravidade diz respeito ao andamento contemporâneo e implica o rebaixamento real de muitos. Em outras palavras, submeter a fratura social às proezas da sensibilidade, mesmo que esta procure se autorregular e em certos casos fomente ângulos imprevistos, implica o risco de aparar o trauma de modo injustificável, ao menos se não se quiser advogar (ou naturalizar) o vínculo imediato e conformista entre o despojamento do gênero e o açucaramento amaneirado de tudo sobre o que incide a visada do cronista. O percurso de seu olhar curioso, no entanto, ao se expandir em direção ao que é alheio ao denço caseiro, confere interesse objetivo ao curto-circuito do contato entre a simpatia e algo que ela não tem como subsumir com facilidade.

Variações mínimas de procedimento oferecem um diagrama dessas intersecções e desencontros. Basta notar que, em “Pingo”, quando a violência da clivagem social é quase inescapável, recorre-se a um arranjo expositivo ligeiramente distinto do habitual. Se o episódio é situado na já conhecida vizinhança Zona Sul, e se a voz narrativa acusa a prosa do cronista de sempre, este está excluído do entrecho. Mais do que não aparecer como figura, e de expor as reações de personagens com os quais não mantém relação explícita, ele, ao pouco intervir, limitando-se a desenhar a cena sem dar o bote que a preencheria de sentido, esboça um expediente de distanciamento. Como se viu, o texto reproduz o desconcerto provocado pela figura do favelado mirim em plena rua pacata. Mas isso é feito de acordo com uma escala de intervalos: o ponto de vista inicialmente aproxima-se do casal que volta do cinema e depara a situação; apenas adiante é direcionado para a samaritana que se desdobra em esforços para acolher Pingo. Por mais que a doçura de seus gestos seja reconhecida pela instância narrativa, neles vibra também, com alguma clareza, um olhar enviesado para a sociabilidade dos pobres. No período final, a fala da vizinha empenhada em bondades, ao comentar a escolta de Pingo pelas moças que retornavam à favela, revela mais que preocupação: “Essa gente é meio maluca, sei lá se elas levam mesmo o garoto para casa?”. O humor de *Fala, amendoeira* dificilmente sustentaria a dissonância trazida por manifestações de preconceito ou discricionaria-

227. Ibid.

de, mesmo que para denunciá-las; sem chegar a isso, a frase cifra uma posição de classe, exposta na situação de contato com a alteridade social. O destaque que a fala assume, isentando sua enunciadora de violência mas expondo-a às próprias limitações (e estas ao leitor), só é possível devido ao silêncio do cronista. Precisamente neste caso, ele não intervém com o arremate sensível, deixando o *finale* em aberto, embora, nos parágrafos anteriores, houvesse acolchoado o solo da conduta, e embora, em diversos momentos do livro, sua linguagem comporte afinidades com o desvelo samaritano.

Salvo erro, o arranjo narrativo tangencia a possibilidade de situar a enunciação, ou seja, de descobri-la em sua ocasião de produção. Um pouco mais e o texto traria, em sua forma, um problema. Se não o caracteriza propriamente, apresenta os elementos para sua enunciação, que estão em alguma medida contidos na organização expositiva. Nesse limite, a potencialidade de uma disposição realista, em sentido lato, que permitiria referir o discurso cotidiano a sua posição social, num jogo de enquadramentos que se submetessem à crítica recíproca. Se as crônicas de Drummond não desenvolvem a faculdade de angular as posições e investigar o seu peso e densidade materiais – um procedimento que fala alto à imaginação interessada no poder de conhecimento das formas artísticas, que a lírica do autor aliás demonstrou em nível bastante elevado –, notar o limite significa menos assinalar uma falta do que perguntar pelo funcionamento (e significado) da prosa que *não* toma esse caminho. O contraste ilumina portanto aquela atuação expansiva da subjetividade que já percorremos, cuja inflexão sensível e bem intencionada ocupa os espaços nos quais poderia se manifestar com mais consequência a concretude de relações sociais. Não seria grande despropósito, nesse sentido, reler o livro buscando os momentos em que as molduras do discurso, ao invés de serem colocadas a serviço do discernimento de posições materiais, ganhando função demonstrativa (quase não há assunto que não permitisse essa dobra), dissolvem-se no fluxo da informalidade amena que tudo incorpora. Para ficar em um exemplo, lembre-se o elogio das “Buganvílias”, em que a palavra era cedida a uma moradora da Zona Sul cuja fala dava conta de um doméstico *tour de force* em nome da poesia floral. Na arquitetura da obra, a manifestação excepcional de graça cotidiana alinha-se de imediato ao programa do cronista, constando entre os feitos com que ele compõe sua ampla coalizão. Dois momentos da fala, no entanto, contêm outro tipo de registro. Na breve referência a uma conversa com um mestre de obras, que recomendara abrir mão das primaveras, a defensora das trepadeiras é referida, de passagem, como “madame”; ao lembrar um almoço em que as visitas deveriam ser recebidas com flores impossíveis de adquirir no momento, uma falta suprida com o auxílio das buganvílias, há menção a uma “greve da Leopoldina”, que impede o acesso a bens de consumo (o que as flores portanto também são...). As duas expressões confirmam uma situação material específica, mas o plano a que têm direito confirma também a capacidade discursiva de balancear tensões, dissolvendo umas (as do trabalho, no caso) ao armar outras (contra a cidade cinzenta). Como, no entanto, o predomínio de uma disposição não esconde totalmente aquela a que tolhe o desenvolvimento, produz-se o desconcerto bastante para que o leitor medite nas palavras que ficaram meio fora de lu-

gar, lembrando os vínculos entre as rotinas domésticas e a sindicalização dos ferroviários, por exemplo. A prosa, como se sabe, não é senhora do que se sedimenta na linguagem, o que basta para começar a ver a história pulsar nos signos cotidianos, e também para atinar com a posição capciosa da decifração que deles se oferece. As crônicas são momentos de apreensão organizada da vida degradada a que se propõem a reagir – e, ao mesmo tempo, produtos de uma organização específica do cotidiano, com a sua parte de naturalização, que o propósito antidiscricionário balanceia.²²⁸ Como se tem visto por mais de um ângulo, não seria difícil assinalar, nessa convivência de crítica e atenuação, uma espécie de defeito artístico, ou mesmo um índice de inconsistência estética. Não há por que dizer que não. Tampouco haveria razão, no entanto, para descartar a oportunidade de reflexão sobre as indeterminações que compõem o dispositivo montado pelo cronista, o qual possui ressonância histórica. (A flutuação das notações sociais – meninos de sorte diversa, empregadas e operárias, trabalhadores da construção civil, vizinhos cuja ocupação não é mencionada – é um de seus elementos importantes.)

O contato encenado na crônica mantém relação com dilemas mais amplos da experiência literária num país em que esta, ao mesmo tempo que disponível para poucos, é – ou era, até não muito tempo atrás – tida como fundamental para a constituição do sentimento nacional, e para a reflexão sobre ele.²²⁹ No que diz respeito à feição do gênero que nos interessa, o ponto de articulação com a pergunta quanto aos nexos entre literatura e vida nacional está no quadro ideológico configurado pela ruptura modernista das décadas de 1920 e 1930. O vínculo mais evidente com as possibilidades então abertas reside no desenvolvimento de um novo padrão expressivo, de que a crônica moderna brasileira se beneficia através da incorporação da coloquialidade e de uma tonalidade discursiva de maior naturalidade – cuja tendência a atualizar, de maneira ambivalente, os registros de uma conversa íntima ou informal, repondo as formas sociais a ela associadas, foi assinalada muitas páginas acima. As implicações da normalização de uma prosa coloquial são suficientes para demonstrar que está em jogo algo mais do que padrões de escrita. A própria possibilidade de voltar-se ao rés do chão cotidiano remete à reforma da noção de literatura corrente no início do século XX, transformação proclamada pelos modernistas de primeira hora, com o que se atinava também para setores da vida social brasileira quase absolutamente ignorados pela produção estética, quando não deforma-

228. Nesse sentido, cabe apenas mencionar uma narrativa como “Nascer”, que flagra o desamparo de um pedreiro e sua esposa na ocasião de nascimento de seu filho, o qual acaba morrendo logo após o parto, em meio a uma situação de absoluta carência material e precariedade do serviço público. Não é que não haja sensibilidades envolvidas: a notação da pobreza merece tanto destaque quanto as energias afetivas que a imaginação paterna investe na figura do filho que teria. Nesse texto relativamente deslocado do conjunto, por conta tanto do assunto como do andamento narrativo, a secura dos fatos, no entanto, é exposta sem intervenções do cronista, que adota a estratégia de sair de cena.

229. O sentido mais geral dessa função da literatura entre nós já ficou sugerido no capítulo anterior. As referências fundamentais para o debate são os trabalhos de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Paulo Arantes e José Antonio Pasta.

dos por ela.²³⁰ O caso era de uma experiência de dessegregação de grande monta, facultada pelas aberturas e indefinições de um momento histórico no qual a industrialização do país e o contexto mundial revolvido convidavam, ao menos no âmbito da produção estética, a reconsiderar as antigas posturas e apostar na possibilidade de uma efetiva reconfiguração.²³¹ Os historicamente segregados, com isso, passavam de entraves a descartar ou ocultar a figuras-chave do quadro de problemas ao qual se voltavam os escritores, e não só os de literatura de imaginação. Com otimismo ou piedade, de forma cristalina ou atormentada, mirando o passado ou utopias futuras, o passo dado em direção ao povo até então quase sempre desconsiderado era questão importante, e muito se jogava na operação através da qual os novos temas e problemas eram incorporados também como materiais estéticos, a serem configurados pelas formas de vanguarda recém-importadas.

Se a crônica passa ao largo da radicalidade destas, seu aproveitamento dos temas colhidos na ida ao povo, ainda que pressuposto pela guinada ao cotidiano, será também particularizado, refratando a referência popular a partir do ponto de vista mais apaziguado que, como se tem visto, assume larga vigência, não só na prosa de Drummond. A coordenação abafada dos elementos tem lastro na própria maneira com que a figura do cronista se faz implicar no discurso, cuja pedra de toque é a subjetividade capaz de um exercício de olhar que, além de apresentar-se como original, acostuma-se (e ao leitor) à enunciação amaneirada. Se a hipótese fizer sentido, trata-se de um rendimento bastante peculiar obtido de outra comporta aberta pela reformulação modernista da experiência literária, a partir da qual o interesse pela vida de relação e pelas experiências concretas ganha o primeiro plano, passando a incluir, segundo uma percepção de Arrigucci que tentarei especificar, a vida cotidiana do próprio escritor.²³² O que no panorama mais amplo da criação do período pode indiciar a renovação dos interesses e o potencial de liberdade facultado pelo novo clima mental, mas na enunciação da crônica não deixa de remeter à encenação de movimentos bastante característicos, que obrigam a perguntar duas vezes pelo sentido da ampliação da sociabilidade e do universo de vivências a serem aproveitadas literariamente. (Sem desmentir o movimento que, para Arrigucci, significaria um enriquecimento da arte ao caminhar em direção à vida de fato, penso que examinar a partir da crônica os termos das relações estabelecidas nessa saída para a rua permite apreender também as vias bloqueadas no processo).

230. Na leitura de Antonio Candido, os modernistas “mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário. Um veemente desrecalque, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas (é o caso de ‘literatura sertaneja’) pela ideologia tradicional, foram trazidas à tona da consciência artística.” Antonio Candido, “A literatura na evolução de uma comunidade”, in: *Literatura e sociedade*, cit., p. 164.

231. Cf. Roberto Schwarz. “Outra Capitu”, in: *Dois meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 137-143; Idem. “Discutindo com Alfredo Bosi”, in: *Sequências brasileiras*, cit., pp. 68-69.

232. “Com os olhos voltados para o presente, confiantes na realidade brasileira do tempo, sem prejuízo da visão histórico-cultural da tradição do país que tanto enfatizam, buscando resgatá-la para a atualidade, eles [os modernistas] deslocam o interesse da criação rumo à experiência cotidiana do escritor, que é, no caso, em grande parte uma experiência coletiva.” Davi Arrigucci Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 60.

Ao que parece, a tradição da crônica moderna fixa uma exploração parcial do campo aberto pela implicação da imagem do escritor, ou de sua busca extremada pela heterogeneidade da vida real, na própria fatura literária. No ingresso relativamente tardio de Drummond à prática rotineira do gênero, é possível ver essa exploração funcionando de modo talvez exemplar, por conta precisamente da restrição de foco que vimos diagnosticando, lado que revela também o seu interesse, devido àquilo que mostra e àquilo que esconde. O movimento, de todo modo, possui dimensão coletiva, na qual vem à luz a objetividade das questões relativas à transitividade da crônica, cuja forma específica se produz na articulação que, a cada caso, se tece entre a escrita e a apreensão do cotidiano em país em que pôr a pena a trabalhar significa, mesmo que à revelia, lidar com contradições – que nesse caso dizem respeito, de saída, à posição do escritor cujo lugar social é ao mesmo tempo firmado, na militância diária da produção para jornal, e suspenso, devido àquilo que o regime implica ao deslocar as coordenadas (e possibilidades) de uma apreensão dilemática. O cronista portanto lidará, muitas vezes disfarçando-as ou sublimando-as, com as tensões da figuração de sua localização, que é também deslocamento.

Em um texto de *Os filhos da Candinha*, o leitor de Mário de Andrade reconhecerá a ênfase com que o autor de *Macunaima* e *O clã do jabuti* costumava manifestar o desejo de integração ao universo popular:

Essa inexistência de manifestação exterior destes que me rodeiam, a deferência desprezante, a nenhuma esperança pelo moço da cidade, palavra de honra, é detestável. Castiga a gente. Oh vós, homens que viveis no sertão, por que me tratais assim! Quero ser como vós, que amo e respeito!²³³

No contexto da crônica, relato de uma expedição curiosa ao rio Moji, em Araraquara, salta aos olhos, no entanto, a desproporção do sentimento. Nosso intelectual modernista total descabela-se ao vivenciar a própria inabilidade para pescar, numa fusão de culpa e confissão de ignorância: “Mas como é que se cansa dourado! isso é que nenhum dos meus livros me contara!”. A relação entre o tamanho do dilema e a situação de fim de semana que o ativa pediria consideração mais demorada. Mas basta para ao menos indicar, também em Mário, o lugar (na verdade, o fora de lugar) que o universo da crônica confere ao pensamento de maiores pretensões ou ao desdobramento de estados de ânimo mais complexos. Em sua única obra publicada em vida que não hesitaríamos muito em associar ao gênero, o Autor, já na “Advertência”, anunciava tratar-se de leviandades, concebendo os textos reunidos em 1943 como “um *suetto*, a válvula verdadeira por onde me desfaticava de mim”²³⁴. Por mais que haja aí alguma dose de dengo, não é acaso que

233. “A pesca do dourado”, in: Mário de Andrade. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 62. Conforme indicação do organizador desta edição, o texto foi modificado para a publicação em livro; a sua primeira versão saiu no *Diário Nacional*, a 06/07/1930.

234. “Advertência”, in: Mário de Andrade. *Os filhos da Candinha*, cit., p. 27. Em itálico no original. A respeito

a imagem se aproxime tanto do *weekend* ao qual Antonio Candido atribuiu a prosa de *Fala, amendoeira*, ainda que no caso de Mário as convenções tácitas da crônica pareçam menos autonomizadas, de modo que os textos eventualmente transbordam para o domínio do ensaio ou da reflexão, com tendência a encorpar-se. É este o impulso verificado – e tolhido pela situação discursiva – em meio ao relato domingueiro de “A pesca do dourado”, no qual se vislumbra em ato a movimentação do intelectual desconcertado e superlativo, submetendo ao teste da realidade mais miúda seus desígnios de integração e angústias de impossibilidade. A tensão de classe entra na mistura, mas se dilui no movimentado da pescaria, sem que o registro da cambulhada deixe de fixar o modo pelo qual a crônica se faz palco de uma inflexão no imperativo modernista de aproximação entre domínios estranhos. Uma “via de comunicação real e efetiva”²³⁵? Talvez, mas na qual assoma não um passeio desimpedido, e sim os passos do próprio intelectual, procurando lugar entre os fatos curiosos que o rodeiam, tateando os limites de sua possível integração – dificultada por motivos alheios ao espírito de libertação.

Na obra de Drummond, mesmo no primeiro livro de poesia, a questão nacional raramente é trabalhada com obsessão utópica. Costuma aparecer determinada pelas configurações retorcidas da subjetividade e por uma leitura por assim dizer mais nuançada – desconfiada e crítica – da modernização social. Nos anos 1950 de *Fala, amendoeira* o referente brasileiro já sofrera, ele mesmo, algumas voltas, tanto objetivas como ilusórias, e se atava então às variações em torno da ideologia desenvolvimentista propriamente dita. As relações do escritor com o campo popular ganham, na crônica drummondiana do período, a feição que começamos a discernir a partir daqueles textos invadidos pelo contato com situações de segregação e pobreza. O problema se estende, todavia, ao tratamento da vivência urbana mais desafogada, em situações nas quais a elisão da dimensão conflituosa é particularmente reveladora de potências e limites. O que é feito do referente brasileiro num relato que o submete à notação daquele cotidiano um tanto inespecífico, habitado pelas coreografias de uma população devidamente humanizada e às voltas com as marcas e incômodos comezinhos do suposto progresso? Com a crônica “Delícias de Manaus” reatamos a leitura. Vem à luz justamente o movimento de localização na normalidade cotidiana, vista aqui em manifestação exemplar: no percurso de ônibus, o cronista se aproxima, por contingência, de figuras amazonenses, o que é também um meio de testar a distância, enquadrada de maneira discreta e significativa a partir de pauta tão distensionada, caseira e pacífica como... a culinária.

Voluntariamente ou não, o texto de Drummond responde a um eco marioandrino. Ainda em *Os filhos da Candinha*, a crônica intitulada “Tacacá com tucupi” tematiza a cozinha brasileira, conferindo posição elevada, em termos de delicadeza e refinamento, aos pratos amazônicos. Remetendo a uma conversa com Blaise Cendrars, Mário discute nossa culinária tendo em vista o velho e crucial problema da cultura nacional orgânica.

da gênese do livro, ver a apresentação de João F. F. Gonçalves à edição que tomamos como base.

235. Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte*, cit., p. 64.

Segundo ele, o viajado poeta suíço “garantia que jamais topara povo possuindo cozinha nacional que não possuísse cultura própria também”; como o Brasil apresentava “uma culinária completa e específica”, teria “cultura própria”.²³⁶ Esta a tese que se põe a prova, refutando a opinião de que a cozinha nacional seria exclusivamente “de almoço”, por pesada e pouco sofisticada. Percorrendo uma geografia de pratos, o cronista de Mário arrisca uma inusitada estética dos alimentos brasileiros, verificando tanto o sabor como as implicações anímicas do consumo de efó baiano, sururu alagoano, pitu nordestino. Em uns, a força dos condimentos implica “a sesta na rede e o entre-sono”; em outros, a delicadeza é propícia ao “mais granfino jantar”. Conclui-se, após um breve interregno sobre o significado das noções de Bem, Belo e Verdade em culinária, que a cozinha brasileira atinge suas “maiores possibilidades de refinamento” na Amazônia.

A discussão, conduzida com empenho de aprendiz de Brasil, provoca efeito curioso. De um lado, ressalta uma vez mais o disparate inscrito no tratamento sério de um tema miúdo, construindo em atmosfera cômica um discurso um tanto descalibrado em relação ao lugar que normalmente caberia ao seu objeto. Em “Tacacá com tucupi” a afetação se faz perceber desde a linguagem da frase de abertura – “Quem me chamou uma atenção mais pensamentosa para a cozinha brasileira foi, uns quinze anos atrás, o poeta Blaise Cendrars” –, eivada de oralidade e invenção vocabular; torna-se evidente, no entanto, com a mobilização apressada da cultura literária e filosófica, numa exibição de erudição deslocada que evoca Montaigne, Bergson e o “engenhoso fidalgo Valéry” para caracterizar sabores como o da “pescadinha do solimões” ou o do cozido de tartaruga, “principalmente a tracajá mais risonha”. De outro lado, porém, a provocação parece ter a intenção de desprovincianizar. Não só por chamar atenção para o dado de cultura inscrito na culinária – ponto no qual a discussão se aproximaria daquela desenvolvida por Mário em outras áreas, sempre atenta à dinâmica de influências e ao modo pelo qual sua fusão com o elemento local resultaria em algo “original e inconfundível”. Mas sobretudo por colocar em relevo pratos menos conhecidos, justamente aqueles da região amazônica, símbolo de um país a descobrir, conhecer, integrar e ostentar como coisa nossa, valor endógeno a ser incorporado. Quase como se o escritor, amparado pela referência ao poeta estrangeiro, buscasse explicar às senhoras de Higienópolis que o verdadeiro refinamento culinário a ser exibido nos salões não estava na macaqueação dos pratos parisienses, e sim no preparo de um “casquinho de caranguejo’ distraidamente pulverizado com farinha d’água”. O que soaria no mínimo exótico a ouvidos do Sudeste, a começar pelo prato de nome setissílabo – povoado de consoantes oclusivas, dinamizando a pronúncia no trânsito entre vogais abertas e fechadas – que dá título ao texto. Um esforço de aproximação, a ser capitalizado por quem soubesse aproveitar as riquezas do país desconhecido, que poderia, sim, ser integrado, a partir inclusive

236. “Tacacá com tucupi”, *Os filhos da Candinha*, cit., pp. 139-142. As referências que se seguem são retiradas desse texto, cuja elaboração original data de 1939.

de dados de cultura popular e cotidiana²³⁷ – eles fundamentais à dinâmica de contato figurada na crônica de *Fala, amendoeira*, cujo ponto de fuga é todavia bastante distinto.

A conversa em torno da qual se estrutura “Delícias de Manaus” versa justamente sobre os pratos e ingredientes da cozinha amazônica. Acontece no ônibus, entre duas mulheres saudosas dos sabores da culinária natal; ouvindo-as, está o cronista, que transforma o ato de escutar a conversa alheia em fator estruturante de sua composição. O diálogo acelerado entre as personagens toma boa parte da crônica, inundando-a com o fluxo largo de referências aos ingredientes manauaras, enumerados com gosto pelas migrantes. Ao enquadrá-lo, o narrador insiste no teor insólito da conversa, com o que também expõe os termos em que se dá a sua participação na cena.

A entrada do texto remete ao universo familiar, remontando a normas de educação que soariam imemoriais: “As mães ensinam que é feio escutar conversa dos outros, mas, com os coletivos entupidos de gente, somos forçados a isso, e acabamos nos interessando pelo que não é da nossa conta”²³⁸. A ambiência prepara o contraponto com a estranheza do vocabulário vigente no diálogo a ser reproduzido; além disso, ao lembrar o velho conselho, impõe certa homogeneidade ao quadro de apoios em torno do qual o discurso do cronista irá gravitar, supondo que os leitores também participam dele. A menção aos coletivos “entupidos de gente”, tanto na escolha do referente como no uso coloquial do adjetivo, reforça a construção desse universo comum, situando a narrativa no âmbito de um cotidiano bastante alargado. Confirma-o a nota humorística que se segue; a superlotação no transporte convida a inverter o conselho de boas maneiras, proporcionando uma piada com um tipo de constrangimento, afinal, generalizado: a nova norma seria “Tome parte na conversa alheia. Ajuda a passar o tempo e contribui para confraternizar solitários e complexados”. Ri-se duplamente, do recorte inusitado e da brincadeira com os novos tempos, cujas dificuldades são por um momento convertidas em diversão.

Antes que a conversa amazônica seja reproduzida, o cronista completa o recorte da cena, oferecendo outra marca das condições de sua escuta, na menção à confraternização de “solitários e complexados”. Com ela, resgata-se uma versão mais risível do “indivíduo encaramujado em si mesmo” drummondiano²³⁹, cuja aparição, aqui, respeita o arranjo cômico das posições no veículo apinhado:

Mas conversas há que se desenvolvem num círculo fechado, por mais públicas que se afigurem, e não adianta você demonstrar ânimo participante.

237. Para a leitura do gesto de Mário, apoio-me no raciocínio de Roberto Schwarz. “Outra Capitu”, in: *Duas meninas*, cit., sobretudo pp. 137-143.

238. “Delícias de Manaus”, in: *Fala, amendoeira*, cit.

239. A expressão é do próprio Drummond, que, atento ao individualismo problemático e reflexivo tantas vezes imputado a sua obra, assim descrevia o diálogo contrapontístico com Mário de Andrade, num texto de *Confissões de Minas*: “O indivíduo encaramujado em si mesmo lutava com o escritor socializante, antiartístico por deliberação, apesar de fundamentalmente artista, capaz de sacrificar o melhor de si mesmo para chegar a uma comunicação maior com os outros homens”. Cf. “Suas cartas”, in: Carlos Drummond de Andrade, *Prosa seleta*, cit., p. 200.

Quem disse que o cronista era capaz de insinuar-se naquele papo amazônico, a centímetros apenas de seus ouvidos, pois estava justamente com a cabeça ao nível do diafragma da gorda, enquanto a magra se comprimia a seu lado, nessa demonstração de todos os dias, de que dois corpos podem ocupar o mesmo espaço, desde que seja num micro-ônibus?

De pé, as mulheres encarnam postura acesa, o que se confirma no plano da ação: conversam animadas, ininterruptamente, enquanto o intelectual observa, recolhido, num pequeno constrangimento que será aproveitado na composição da esquete. Nesta se busca o riso através de vocabulário e referências de registro mais elevado, para tratar do contexto trivial: o “*diafragma* da gorda”, a lembrança do princípio newtoniano, comicamente desmentido pela piada com os meios de transporte – tudo nos lembra de que, embora esteja lado a lado com a matéria cotidiana, o cronista pertence a outra extração social, a qual é convocada, no entanto, com discrição calculadamente compatível com a aclimatação que se operará, o que é essencial. O teor do diálogo celebra os sabores da terra natal: tucumã, caxiri, pupunha, jacundá, tucupi, pirarucu, tambaqui, tracajá, maniçoba – a vivacidade vocabular reproduz, no plano sonoro, a variedade que o cronista escuta, mas não conhece. Armando um contraponto com a “danação de comidinha carioca”, os ingredientes enumerados assinalam, como em Mário, uma riqueza esquecida, ou o valor obscurecido, na grande cidade, por ouvidos moucos e paladar amortecido. Nesse sentido, as opiniões são certas: “fruta daqui não dá gosto”, “esse negócio de lata não vai”. Mas os termos do diálogo vão além. Associam-se a um rendimento da intersubjetividade: a afirmação do prazer gastronômico encontra ocasião na relação *entre* as duas mulheres, as lembranças saborosas avolumando-se de acordo com o ritmo intenso da troca de turnos na conversação. Em outra instância, o discurso das amazonenses assinala a porosidade entre a alimentação carregada de sentido e uma dinâmica de contatos afetivos, feita de proximidade. A listagem caudalosa de ingredientes não apenas incorpora convites e gentilezas mútuas, em que se prometem presentes e ocasiões de encontro, como abriga referências familiares: quem faz o vinho de tucumã é “mamãe”, quem embarca jacundá no avião, com o favor de um comandante “camarada”, é um primo, a pimenta é “lá de casa”, a língua de pirarucu será trazida por um tio... Como o parágrafo inicial, de responsabilidade do cronista, abriu-se comentando um ensinamento materno, a recorrência da matriz familiar, na voz das outras, vai indiciando que a distância, geográfica e vocabular, não elimina os pontos de contato.

Os juízos são inteiramente atribuídos às envolvidas no diálogo, cuja fluência contínua, reproduzida em seu encadeamento próprio, adquire densidade, configurando a singularidade de uma voz (duas, no caso) que não é a do cronista. O trabalho de enquadramento, no entanto, é também produção de conteúdo, e determina o peso relativo da conversa escutada, cabendo perguntar pela relação desta com a prosa daquele que a registra. No arranjo entre as duas instâncias se determina a atitude epistêmica desta crônica, cujo teor bifronte, de singeleza algo complexa, assinala um momento signifi-

cativo do livro, e das energias depositadas na crônica moderna. O que se dá entre a fala amazonense e os sentimentos-chave de *Fala, amendoeira?* A comida que não dá prazer é a do Rio, a mesma cidade grande que azeda o gosto por livros e casas antigas e é pouco propícia para o cultivo de poesia e buganvílias, as quais no entanto podem ser salvas por uma rede de sensibilidade. Ora, a perspectiva amazonense tem tudo para integrar essa aliança, através do gosto espontâneo e da própria linguagem, signos de uma libido avessa à sensoria daquela “cidade de cimento e tédio”²⁴⁰. Veja-se que a disposição das figuras envolve a superação de um contexto cotidiano e desgastado, portador de algum grau de hostilidade: “Eram duas moças entre caboclo e índio, e prosseguiam na conversa que devia ter começado na fila, e que *o incômodo da situação não afetava*”.²⁴¹ Configura-se outra convergência: o próprio cronista achará também uma maneira de driblar o incômodo, apurando os ouvidos e apreendendo uma conversa, gênero discursivo de sua especialidade, que traz água para o moinho de seu sentimento da cidade. Em outra chave, a apreensão do papo amazônico pelo intelectual a serviço do *Correio da Manhã* é uma maneira não só de descumprir, performativamente, o mandamento materno de boas maneiras, substituindo-o por outra delicadeza, capaz de descobrir o interesse específico da conversa alheia – como de fixar o vínculo através do qual a aproximação se viabiliza. Ela não se constitui de modo a preencher completamente a cena e o texto, ou seja, convive em algum grau com a particularidade da voz dos outros, que soa com mais autonomia do que acontecia com as crianças do arraial de pescadores, cuja minoridade por si só armava uma situação de tutela, embora carregada de boas intenções.

Vale perguntar pelo tipo de legitimidade da escuta. Nesse sentido, lembre-se a natureza a princípio privada da evocação gastronômica entre as duas figuras, que no início da crônica aparecia sob o signo da inapreensibilidade. O cronista a publiciza, sem no entanto mudar-lhe o teor afetivo: o gesto através do qual registra o diálogo é também o de reproduzi-lo amplamente, fazendo-o chegar aos milhares de leitores do jornal, talvez o de maior capital simbólico do país à época. Embora possivelmente eles também estranhem o léxico do Norte, supõe-se que o teor da situação será identificado, de modo tal que o público do *Correio* poderia aprender algo a respeito de escuta, convívio, paladar e ânimo, que compõem a receita de humanização da qual o leitor é afinal (re)convidado a partilhar. Mas o ingresso das dialogantes no coro não é compulsório, assim como a enumeração de signos remotos do país tem valor maior do que o de uma curiosidade a mais. A enxurrada de localismos não fica apenas a serviço do colorido pitoresco: distingue uma potência reveladora análoga à do cronista.²⁴² Possuem a mesma estatura?

240. Expressão, já citada, da crônica “Visita”, in: *Fala, Amendoeira*, cit. A cidade e o tempo são sempre os mesmos: basta lembrar que o que as amazonenses desmerecem como “negócio de lata”, ralador de alimentos industrializado que “amortece o paladar”, é parente das “latas de comestíveis” que substituem o “velho Quaresma” e o “velho Matos”, antigos sebos (ou proprietários de sebos) evocados em “Nobre Rua São José”.

241. Volto a citar o texto de “Delícias de Manaus”. Grifo meu.

242. É significativo o partido tomado na representação da linguagem das amazonenses: repletas de expressões características (“vieram uns tucumãs, ô delícia!”; “De pupunha, menina, o que me interessa mesmo é

A medida com que cada uma das partes – as amazonenses e o cronista – concorre para a produção do recado latente é o xis da questão. Parece claro que o sentido final que imaginamos para a crônica só assume seus contornos a partir da corrente de gestos à qual se integra, no conjunto do livro como no espaço diferencial da coluna na imprensa. Não há em “Delícias de Manaus” instância de explicitação que nomeie, à maneira de um fecho de ouro, aquilo em que residiria propriamente a lição de poesia e sensibilidade. A sua produção depende da armação narrativa, que, além da arte envolvida no manejo fino do diálogo, pontuado por intervenções mínimas, dá a medida de uma experiência intersubjetiva de ressonância. A forma aponta para uma requalificação do estranhamento inicial, que ultrapassa a comicidade ao estabelecer uma pauta para o contato (mais profundo?) entre a perspectiva do cronista e a espontaneidade das dialogantes. Nesse sentido, o percurso implícito é de grande mobilidade. Rearranjemos a paráfrase. Os ensinamentos maternos, simpáticos mas tradicionais, são compulsoriamente descumpridos por conta da lotação do veículo; a intromissão involuntária em conversa alheia, por sua vez, é oportunidade para piada mas também uma abertura; o cronista passa a ter um assunto, que inicialmente se atém à impossibilidade de insinuar-se efetivamente no papo amazônico; ao ficar quieto, no entanto, toma contato com o ritmo vivaz de uma conversa, que revela conteúdo específico; a afirmação salivante das delícias amazonenses, embora vazada em linguagem estranha, desmente a expectativa inicial e funda um terreno comum às sensibilidades; este, confirmado pelo andamento da micronarrativa, passa a estar disponível ao leitor, que pode então não só rir do cômico inicial, nem apenas sorver o diálogo reproduzido, mas acompanhar o movimento das posições. Elas *incluem* o cronista, desta feita desalojado da função exclusiva de doador de sentido: o portador inicial da voz é realocado, momentaneamente, como figura de uma situação, da qual possui o discernimento (ele não perde de todo a distinção), mas a qual não comanda. O redimensionamento da relação entre enunciação e significado não é ocasional, mas se consubstancia à sociabilidade sugerida pela cena, uma vivência coletiva e mesclada, que parece configurar uma experiência de dessegregação.

Por aí se pode perguntar pela maneira de significar a heterogeneidade, ou, por outra, pelo que é feito da notação social. A manifestação de gosto, vida e sensibilidade vem de “duas moças entre caboclo e índio”. São personagens da dinâmica migratória acentuada pela aceleração econômica dos anos de industrialização e aquecimento do mercado interno. Mesmo que já atrás da suposta pujança paulista, o Rio de Janeiro era palco do processo, o que a concentração demográfica também comprova, sem no entanto significar igualdade de oportunidades aos recém-chegados. Isso posto, o que se sabe propriamente da situação das mulheres encontradas no ônibus? A caracterização sumária inclui o fator étnico, portador de profundas consequências econômico-sociais em país no

o coco no melão. Uma bondade!”; “trouxe jacundá fresquinho, criatura!”), as falas são informais, mas tão *corretas* (do ponto de vista normativo) quanto as do cronista. Ou seja, salvo a exceção da preposição ‘para’, reproduzida tal qual se enuncia oralmente em quase todas as ocasiões (“pra”), acentuam-se as particularidades linguísticas, mas não o que poderia soar como *desvio*.

qual ainda é atual, em via dupla, a transmutação de preconceito de classe em preconceito de cor. Em “Delícias de Manaus”, embora esteja lá, a indicação é esvaziada de suas implicações explicitamente violentas, o que faz perder de vista a relação entre as classes virtualmente suposta pela referência racial. O abrandamento, pouco verossímil a quem ponha os pés na rua, é, no entanto, compatível com a estrutura expositiva do texto. Ou seja, embora revelador, não mente ao arranjo através do qual se compatibilizam a construção da crônica e a situação representada. Isso não significa que, entre esconder ou fazer pouco da possível clivagem, o texto não estampe as marcas desta, impossíveis de eliminar da linguagem, sobretudo da prosa de uma figura estilística e bibliograficamente informada. Ao registrar uma pausa, o cronista, em uma das duas únicas e breves intervenções após os parágrafos de abertura, comenta: “Lembrei-me do estudo de Dante Costa. Eram dois casos – raríssimos entre nós – de sensualidade alimentar, fixada pelo nativismo”. Vinco intelectual inescapável, a lembrança repõe a posição diferencial acusada pelo uso cômico do vocabulário elevado no enquadramento inicial da narrativa. Não há como ignorar a superioridade inscrita na referência. No entanto, assim como, na abertura do texto, a piada de mote semierudito se dissolvía na escuta do diálogo, o amparo bibliográfico da distinção carrega o espírito aberto e compreensivo reputado a uma perspectiva segundo a qual a alteridade é tão estruturada quanto a cultura da qual o próprio investigador faz parte. Se isso não desfaz a desigualdade, permite interpretar a maneira com que ela é manobrada, sobretudo porque a recorrência do vetor antropológico (lembrar de “Meninos do Cabo”) caracteriza a figura de um escritor que, sem elidir a própria formação, faz o gesto de imaginá-la em virtual harmonia com aqueles que não leem estudos de etnologia. De intenções amigas a ideologia está cheia, é certo, e a literatura brasileira oferece um grande corpo de exemplos em que o desejo de harmonia, ao afirmar-se como efetivo, diminui sua distância do mero conformismo. Dito isso, cabe entender a especificidade da presença do intelectual no movimento da crônica, sem o que se perde de vista a descompressão a que a sua forma aspira, bem como o significado da eventual abstração.

Nos períodos que introduzem a cena, o cronista afirma: “Em realidade não estavam ali. Estavam comendo em Manaus, pela saudade”. Reconhecida a potência desautomatizadora do gesto, trata-se de ver que ela própria só obtém ressonância por conta de outra desautomação, de escopo mais amplo. Assim como a expressão verbal das amazonenses é também realização de desejos, a situação que permite o registro do diálogo consome uma possibilidade – a de que a figura do escritor, ao assumir a posição de escuta, reconheça o escutado e, em alguma medida que permanece em aberto, reconheça-se nele. A potência de segundo grau está além do conteúdo do diálogo: está na ruptura com a fixidez inicial da situação. Procuramos sugerir-lo através da reconstituição do movimento de posições que leva do alheamento à ressonância implícita e profunda adquirida pela conversa alheia. A lógica das pequenas transformações de sentido que a situação assume – do constrangimento à convergência – é a de um mecanismo plástico, condição de possibilidade para que o texto caminhe no sentido de efetivar a descompartimentação: nem o horizonte do cronista permanece estático nas impressões de alheamento, nem

os regionalismos amazonenses bastam-se como mostra de sabor local cheio de graça. A própria transitividade da prosa de *Fala, amendoeira* tem nesse episódio uma confirmação narrativa, que passa a valer como exemplo prático de uma das matrizes sociais do idioma simpático do livro. A maneira com que o cronista aclimata suas referências intelectuais ao teor do diálogo é exemplar de uma tendência à abertura compreensiva, que não depende só dele, mas de uma experiência social. Neste caso, não é o cronista que simplesmente produz uma situação de proximidade e encontro inesperado – a situação também oferece, quase prontas, as coordenadas para a montagem do texto, embora esta não seja espontânea. A indeterminação em que fora envolto o referente étnico, e suas ressonâncias de posição social, pode ser lida assim não apenas como abstração, mas também como fixação de uma sociabilidade em que as determinações econômicas não sejam decisivas, assumindo alguma indiferença, que viabilizaria o contato indiscriminado, no qual vibra algum tipo de igualdade.

Um trunfo popular? Utopia? Engodo? O equilíbrio contido de “Delícias de Manaus” redireciona a questão, mesmo porque se coaduna à rara abstenção do cronista, cujo silêncio relativo permite que a descompressão se expresse no andamento narrativo. Talvez o modo mais exato de descrever o arranjo exija a comparação, que também leva a considerar o aproveitamento que a crônica obtém dos procedimentos e sentimentos básicos do livro de Drummond. De um lado, ao renunciar à avaliação explícita da situação, e sobretudo ao deixar de interpretar o seu desfecho, o cronista reduz as consequências, mesmo que involuntárias, trazidas por sua dicção, que em muitas outras crônicas configurava-se emissária, inequívoca e empenhada, da operação de socialização da sensibilidade. Com isso, também foge ao risco de que sua palavra incida com algum paternalismo sobre os outros. De outro lado, ao eliminar quase integralmente a notação social, o cronista apara os mecanismos através dos quais a narrativa poderia reconhecer com alguma clareza o sistema de relações em jogo no cotidiano. Ao mesmo tempo em que realiza esse equilíbrio fino, “Delícias de Manaus” reúne, sem necessidade de ênfase, imagens e gestos característicos de *Fala, amendoeira*. As referências *familiares* são caras à figura do escritor e às mulheres conversadeiras, o que se confirma na versão amena da *cordialidade*, que funciona igualmente para os dois polos, o que conversa alto em meio ao ônibus lotado e o que, sem outro jeito, escuta o papo alheio. A *sensibilidade* é viva e se afirma contra o contexto de embrutecimento; nada há, nela e na maneira com que é registrada, que faça estranhar o fato de ser publicada em jornal, exposta a muitos, afinal os leitores devem conhecer bem a lotação dos ônibus e os contatos daí decorrentes. Se há certo vínculo *comum*, ele também é habitado pela *imaginação*: a das dialogantes, que institui o prazer; a do cronista, que sabe ouvir e, supõe-se, apreender o que ouve; a dos leitores, a cujo cargo fica a tarefa de estabelecer os vínculos entre a afirmação do prazer culinário e o espírito do prosador, seu conhecido já de outras crônicas. Noutro plano, tudo se articula pelas possibilidades facultadas pela informalidade, que aliás é força produtiva: ela permite que, em meio ao trajeto de um ponto a outro da cidade, provavelmente indo ou voltando do trabalho, as migrantes se atirem a delícias; e permite que,

também de passagem, o escritor aproveite o trajeto para colher matéria para a coluna, ou seja, trabalhe a passeio. A crônica é reconfirmada como instância de fusão entre ofício e rabisco (como no texto de abertura) no exato momento em que se descobre uma ocasião exemplar de socialização.

A nota própria a esse prodígio informal, entretanto, ecoa um primado da inespecificidade, que tem consequências. Ostentado na eliminação das marcas concretas de posição social, ele corresponde também ao destino da inquietação intelectual exigente, com cujo amaneiramento conquista-se a possibilidade de diálogo. É como se este só fosse de fato possível quando todos passam a ser um pouco menos do que são – o escritor, um técnico do próprio pensamento; as migrantes, portadoras de posição social concreta. A figuração do contato paga o preço de elidir, disfarçar, ou, no mínimo, subaproveitar as diferenças, com o que o texto se desobriga de ressoar com maior consequência as condições históricas da cena. As “Delícias de Manaus”, assim, deixam de remeter enfaticamente à alteridade da nação mapeada com avidez na crônica de Mário de Andrade dedicada aos sabores amazônicos. É drasticamente redimensionado o humorismo de choque do primeiro modernismo, de impulso vanguardista, no qual vibrava o afã de atualização e a assunção de um horizonte largo, no qual se poderia fazer valer a particularidade brasileira. Perde-se de vista tanto o que faria dela uma particularidade quanto o rearranjo histórico na base do adensamento segundo o qual passavam a ser expostos uns aos outros, em escala inédita, setores distintos da população. A dinâmica econômica a animar a expectativa desenvolvimentista não dá sinal de suas incongruências. Em outras palavras, há uma nota de liberdade na apreciação sem preconceitos da fala humana, fluente e imaginativa, venha ela de onde vier; no entanto, suprimido o anteparo contra o qual a energia popular ganharia força, o alcance desalienador do gesto é também reduzido à temperatura em que o rabiscador a passeio possa escutá-lo e transformá-lo em crônica. Nada disso constitui propriamente um problema de composição, o que aliás explica o caráter exemplar deste texto. A aclimação que o fundamenta, não por acaso, parece resumir as razões das energias intelectuais e políticas que já se depositaram na experiência moderna da crônica brasileira.

A esse respeito, repare-se, enfim, no significado de uma atualização vocabular: o cronista drummondiano escreve, ainda nos parágrafos introdutórios, que as dificuldades lexicais apresentadas pelo papo amazônico sobrepujam qualquer demonstração de “ânimo participante”. O que o emprego da expressão diz a respeito do destino histórico da atitude a ela associada? A noção de participação fora central ao debate intelectual modernista desde os anos 1930, aparecendo articulada aos questionamentos da relação entre arte e sociedade e servindo mesmo como lente para entrever posturas e repensar relações, tanto políticas como literárias. Sem considerar o seu peso não se entende o percurso da própria elaboração de Drummond, que se fizera lugar de um exame, agudo e sem atalhos, do estatuto da literatura ante o andamento da história, ambas examinadas em suas implicações recíprocas. Para ficar no campo da prosa, bastaria lembrar o descontentamento repleto de expectativas com que se exasperava a nota de abertura de *Confissões de*

Minas, livro anterior à passagem drummondiana a que nos ativemos. Ao rejeitar o próprio livro (“hoje não escreveria quase nada do que aí se contém”), Drummond associava a necessidade de transformar pela raiz o conceito de literatura aos imperativos de estar à altura do próprio tempo.²⁴³ O corte para *Fala, amendoeira* pode ser tão desconcertante quanto fácil. A exigência de autonomia intelectual de *Passeios na ilha*, em sua politização oblíqua, ajuda a pensar a passagem. Mas não resolve as diferenças: a ressonância da fantasia popular registrada em “Rosário dos homens pretos” obriga a redimensionar as habilidades de um sujeito disposto a imaginar a voz da amendoeira em frente à sua casa, a recomendar-lhe paciência e doçura. Lembre-se que, na crônica de abertura, a árvore aparece já desbastada de qualquer ligação mais sugestiva com costumes franciscanos, cujas manifestações de empatia com a natureza marcam presença em tradições da cultura popular.²⁴⁴ O mesmo tipo de redimensionamento incide sobre a imaginação das migrantes de “Delícias de Manaus”, cuja prosa, aliás, ao contornar eventuais incongruências ou incômodos impostos pela matéria histórica (a de “Pingo”, ou de “Meninos do Cabo”), chega a solução na mesma medida equilibrada e apaziguada.

Há sentido histórico no processo através do qual o assim chamado *povo*, antes remoto e supostamente desconhecido depositário de energias e esperanças antiburguesas, passa a ser integrado ao universo da circulação e produção urbanas. Entretanto, como a história também mostra, a incorporação pode se dar pela metade, sem a correspondente inclusão no mundo do assalariamento, da cidadania e da política.²⁴⁵ A crítica contem-

243. “Escrevo essas linhas”. In: Carlos Drummond de Andrade. *Confissões de Minas*, cit., pp. 7-10. Para uma breve periodização que explica como podiam se articular a frustração angustiada e as exigências do tempo (conjugação que encontraria formulação intensa, por exemplo, na “Elegia 1938”, publicada por Drummond em *Sentimento do mundo*, ou no depoimento de Antonio Candido à *Plataforma da nova geração*, de 1943), ver Paulo Eduardo Arantes, “Fim de um ciclo mental”. In: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 247-251.

244. Gilberto Freyre dizia encontrar no Nordeste, ainda nas primeiras décadas do século XX, exemplos de um franciscanismo “herdado dos portugueses, que aproxima homens, árvores e animais”. Menciona, por exemplo, o encontro com “uma negra velha que toda tarde conversava com uma jaqueira como se conversasse com um pessoa íntima”, e enumera os usos afetivos e benfazejos de árvores e plantas que cresceriam nos quintais “como se fossem gente: gente de casa”. Pouco adiante, falará em “Uma árvore mais amiga que as outras. Uma árvore quase pessoa de casa. Quase pessoa da família.” Daí a lembrança do quadro inicial de *Fala, amendoeira*, no qual, no entanto, a pulsação do elemento popular e coletivo, enraizado em uma posição distinta ante a modernização econômica, não tem a mesma força, apesar da nota familiar. Cf. Gilberto Freyre. *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Recife: FUNDAJ/ Ed. Massangana, 1996, pp. 72-73.

245. Cf., entre outros ensaios de Roberto Schwarz, “Discutindo com Alfredo Bosi”. In: *Sequências brasileiras*, cit. Certa crônica do período também dava parte do processo de modo mais explícito, ainda que para fazê-lo precisasse evitar o idioma lírico-afetivo (ou, quem sabe, machadianamente, ou drummondianamente – vide *Sentimento do Mundo* –, miná-lo por dentro). A esse respeito, leia-se uma síntese da política do *Telefonema* que Oswald de Andrade, sem eliminar de todo o personalismo paternalista, estampava no mesmo *Correio da Manhã*, entre 1944 e 1954: “Graças a *Telefonema*, a gente acompanha a transformação desse povo lírico e bom em proletário, em consumidor americanizado, em mão de obra espoliada pelo trabalho fabril e mecânico, a caminho da sindicalização e do paletó preto – o símbolo da reificação trazida pelo varguismo. Se é verdade que houve melhoria de vida e diminuição da miséria, o povo desrecalcado e desneurotizado sumiu do mapa”. Cf. Vinícius Dantas, “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”. In: Benjamin Abdala Jr. e Salete de Almeida Cara (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p. 155.

porânea tem empenhado esforços no diagnóstico de uma modernização que integrou a todos, sem no entanto dar um passo no sentido da superação das antigas clivagens, cuja lógica inclusive se mundializa.²⁴⁶ Para o que nos interessa mais de perto, vale apenas assinalar que a crônica de *Fala, amendoeira* realiza alguns de seus lances exemplares ao se abastecer de um dos lados do processo social, suspendendo no entanto o seu núcleo de tensão. Daí advém o bom termo expositivo a que chega “Delícias de Manaus”. Há uma aspiração democrática a atuar no arranjo segundo o qual as figuras do escritor, das migrantes e dos leitores encontram um momento para a elaboração simultânea de significados comuns, *mas não arbitrários*. Se o funcionamento coletivo da sensibilidade unifica os movimentos de *Fala, amendoeira*, sempre a orbitar com simpatia um cordial espírito civil, neste caso a produção de sentido está a salvo da expansividade exclusiva ao cronista. Ao assentar-se sobre uma descompartimentação sem dono, a singeleza do texto das amazonenses talvez demonstre em ato por que, quando a modernização parecia animar um movimento coletivo empenhado em superações, a crônica pôde sintonizar energias progressistas.

Para tentar (começar a) juntar as pontas entre a experiência intelectual sedimentada no livro de Drummond e a tradição crítico-formativa em torno da qual algumas gerações ilustradas brasileiras aprenderam a pensar sobre si mesmas, seria possível dizer que as “Delícias de Manaus” ilustram de modo cristalino a caracterização de Vinícius Dantas a respeito do sentido conferido por Antonio Candido a essa forma menor:

A crônica surge assim com sua prosa carregada de sociabilidade, com uma ciência toda branda de contato humano, afeiçoada ao leitor, como uma verdadeira superação modesta e brasileira do hermetismo moderno.²⁴⁷

A figura de uma aproximação espontânea entre distintos (que não aconteceu), sem autoridade à vista, explica o que tornou plausível tamanha simpatia crítica, embora os textos-vizinhos, aos quais “Delícias de Manaus” se constela, acusem os limites e as tênues contradições que o arranjo já ostentava. A atualidade obriga a entendê-lo em seus termos, perguntar por sua necessidade – e estranhá-lo em bloco.

246. Cf. “Fim de século”. In: Roberto Schwarz. *Sequências brasileiras*, cit., pp. 155-162; “A fratura brasileira do mundo – Visões do laboratório brasileiro da mundialização”. In: Paulo Eduardo Arantes. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, pp. 25-77.

247. Cf. a “Apresentação” escrita por Dantas para a segunda parte da antologia em que organizou artigos dispersos do crítico: Antonio Candido, *Textos de intervenção*, cit., p. 127.

EPÍLOGO

Não eram delícias para Rubem Braga, que em 1940 publicava “Os mortos de Manaus”, moldando uma enunciação em quase tudo avessa à leveza que a ideia de uma crônica feita *para gostar de ler* tornou habitual. Recolhido em *Morro do Isolamento*, o texto é assentado em exaspero. Encena o apuro em que se encontra o escritor-jornalista, sob pressão para escrever seu palmo diário, ao ser assombrado por um *Boletim Estatístico do Amazonas* que, atirado em sua mesa, estampa as causas de morte mais comuns no Estado. A prosa imita o ritmo do pensamento de um cronista à cata de assunto, interrompido pela nota demográfico-sanitária.

Então por que esses mortos de Manaus vêm se instalar na minha mesa, sub-repticiamente, esses mortos de Manaus sem nomes, numerados de acordo com suas doenças, na última página de um boletim de estatística? Enquanto eu procurava assunto e ouvia o samba dos engraxates e via o bar da Glória, e pensava em comprar um chapéu, esses mortos de Manaus me espreitavam certamente, esses 428 mortos absurdos de uma distante Manaus, esses impiedosos desconhecidos mortos me olhavam e expunham suas mazelas fatais e sabiam que eu não lhes poderia fugir.²⁴⁸

A pressão dos dados impõe um modo angustiado de conceber a assim chamada alteridade, que ocorre ao sujeito em termos hostis à integração. A sensibilidade, ao invés de instrumento de conversão a algum tipo de terreno comum, vale como fator de inviabilização da crônica tal qual o escritor imaginara compô-la. Nenhum dos assuntos previamente considerados sustenta-se, precisamente porque a sensibilidade do cronista é violada pela informação estatística. Os patricios do extremo do território nacional não aceitam descrição graciosa nem se deixam assimilar a um fluxo de imaginação pretensamente coletivo: não são mais do que vítimas de uma situação precária. As revelações do Boletim configuram-se como momento de uma sobreposição de experiências de violência, que consistem não só nas mortes, mas em sua redução à frieza dos números; no segundo plano a que esta é relegada no cotidiano de trabalho miúdo do redator de imprensa; na consciência dele, perturbada pela informação. O texto se constitui dessa convergência de tensões, as quais se precipitam tanto sobre a imagem que passa a se oferecer do país como sobre a própria experiência da crônica. Para assinalar a diferença com a corrente coletiva a que, uma década e meia depois, se integraria a solução drummondiana (e mesmo a de Braga), leia-se outra

248. “Os mortos de Manaus”. In: Rubem Braga. *O conde e o passarinho & Morro do Isolamento*. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 176-182. Conforme a nota de abertura reproduzida na edição em que nos apoiamos, *Morro do Isolamento*, publicado em 1944, reúne crônicas veiculadas em diversos jornais e revistas do país entre 1935 e 1941.

passagem, que explicita a abrangência do mal-estar. Ao sentir que o acusam, o sujeito *imagina* a voz de um dos mortos de Manaus – talvez um dos dois assassinados que constam da lista, talvez, veja-se o sinal de que a recorrência se reveste, uma das dezenove crianças mortas por “debilidade congênita”. O que murmuraria essa voz?

– Pobre indivíduo, nós aqui te estamos a servir de assunto, e nós o sabemos. À nossa custa escreves uma coisa qualquer e ganhas em troca uma cédula. Talvez a nossa lembrança te atormente um pouco, mas sairás para a rua com esta cédula, e com ela te comprarás cigarros ou chopes, com ela te movimentarás na tua cidade, na tua mesquinha vida de todo dia. E o rumor dessa vida, e o mofino prazer que à nossa custa podes comprar te ajudará a esquecer a nossa ridícula morte!

A constatação da violência alimenta um ritual de culpa e expiação, através do qual o cronista encena suas tentativas, frustradas, de desimplicar-se do fato.²⁴⁹ Ao acolher esse movimento, a crônica tensiona suas próprias coordenadas – as mesmas com que vínhamos topando, porém rearranjadas. A figura do cronista, expandindo-se como motor dos sentimentos que organizam o texto, é exposta também a partir das contingências e limitações que a conformam, de modo nada gracioso. Não é apenas que a abstração violenta implicada na redução das mortes a matéria estatística refluí, através do murmúrio imaginado de uma das vítimas, sobre a pauta cotidiana. É que esta é sondada e representada precisamente por meio da experiência de contato com aquilo que assombra a produção habitual de gestos e comportamentos. Onde o cronista procura sua matéria? Como se relaciona com ela? O que recebe em troca? Qual a sua posição diante da informação objetiva, seja a do jornal, seja a do boletim estatístico? Os elementos passam a se organizar a partir da notícia das mortes ocorridas do outro lado do país, a matéria sendo a reação do cronista a elas. Ou seja, o procedimento através do qual a crônica discerne um objeto cotidiano, produzindo sobre ele um novo olhar, refere-se à própria produção do olhar, ou ao que acontece a ela quando o objeto arromba as comportas da invenção discursiva rotineira. Sinteticamente, observemos que o circuito mental familiar ao cronista, suas lembranças íntimas, dos engraxates reunidos no centro de São Paulo ao passeio por bares no Rio de Janeiro, passando pela necessidade de comprar um chapéu, são fixados no atrito com a irredutibilidade da informação a respeito das mortes. A expiação autorreferente não deixa de ganhar a cena – a suposta voz de um morto amazonense é a da má-consciência do jornalista, cuja manifestação não esconde as limitações de uma compreensão parcial das forças que organizam a vida social. Não se trata de um prodígio de percepção sociológica das fraturas nacionais. O desenho destas é precário, mas ocupa o texto de modo a expor os travejamentos de que a

249. Lembre-se de passagem que o gênero será suporte de um rito expiatório de teor análogo em “Mineirinho”, texto de Clarice Lispector movido pela notícia do extermínio, pela polícia, do criminoso que dá título à crônica. Cf. Clarice Lispector. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 123-127.

própria produção da crônica é parte. Como funciona o dispositivo responsável por referir os termos uns aos outros? O que levava a isso?

O livro anterior de Rubem Braga, o primeiro a reunir parte de sua produção, revela de modo concentrado a pauta histórico-literária na base dessa floração inicial (e logo interrompida) da crônica moderna brasileira. Mesmo que observado de relance, o conjunto dos textos de *O conde e o passarinho*, de 1936, convida a perguntar pelo sentido de muita coisa que veio depois. Vale como um aviso, além de fornecer um esquema do tipo de matéria com que o jovem Braga se dispunha a lidar – e da atitude a que corresponde uma visão do país que não se atém nem às potências recalcadas de regiões distantes nem ao desejo de integrá-las à mescla da vida urbana. Pode-se, assim, entender como, poucos anos depois, e ainda de acordo com a mesma conduta, o sujeito da crônica, ao assumir-se desorientado na lida com os mortos de Manaus, encontrava uma maneira de dar-se por achado.

A particularidade dos textos publicados entre 1933 e 1935 se revela em sua tábua de matérias, cuja aproximação das instâncias de conflito social escapa à maior parte das caracterizações de conjunto da crônica brasileira. Em *O conde e o passarinho*, a produção de um ponto de vista particular, ou a habilidade através da qual o olhar do cronista se diferencia do embotamento cotidiano, liga-se a uma experiência histórica alheia àquela que habita a imagem de crônica sedimentada nas memórias de leitura que ainda circulam, seja as de quem se habituou com a floração da assim chamada época áurea do gênero, consolidada em torno dos anos 1950, seja as de quem topou com o elenco de cronistas brasileiros tal como formatado pelas coletâneas percorridas ao longo da formação escolar. No livro, o tipo de virada sensível-cognitiva através da qual os eventos miúdos são ressignificados se abastece da notação de tensões, figuradas com evidência hoje surpreendente. A partir da leitura do jornal ou da vivência de sua rotina miúda, o cronista configurado nesses textos extrai, por meio de um jogo de perspectivas bastante simples e algo binário, a possibilidade de chamar pelo nome a quase tudo. Veja-se. Um decreto presidencial de 1934, garantindo a proteção estatal a todos os animais do território nacional, dá ocasião para que sejam descritas sumariamente as condições de trabalho, sobrevivência, transporte, higiene, alimentação etc. de outra espécie, esta sem proteção alguma: o operariado (“Animais sem proteção”).²⁵⁰ Emendando o tema, o necrológio de um pobre João da Silva basta para que a voz discursiva ponha-se ao lado do morto e funde uma família imaginária, constituída pelos Silva, entidade coletiva cuja descrição corresponde a uma enumeração, precária mas sólida, das figuras da força de trabalho no Brasil, reunindo na mesma linhagem degredados, índios, negros, pedreiros, cozinheiras e muitos outros (“Luto da família Silva”).²⁵¹ Em espírito equivalente, a teia de preconceitos quanto ao cangaço é desfeita de

250. “É interessante notar que, devido a certas semelhanças, algumas pessoas pensam que esses animais são também homens. É engano. Eles, de fato, têm alguma aparência com os homens; mas não são homens, são operários.” In: Idem, *ibidem*, pp. 47-49.

251. “Quando o Brasil foi colonizado, nós éramos os degredados. Depois fomos os índios. Depois fomos os negros. Depois fomos imigrantes, mestiços. Somos os Silva. (...) A gente de nossa família trabalha nas plantações de mate, nos pastos, nas fazendas, nas usinas, nas praias, nas fábricas, nas minas, nos balcões, no mato,

maneira a atingir diretamente os amparos intelectuais e morais do ponto de vista da classe dirigente sulista, confrontada com as razões da violência no sertão (“O cangaço”).²⁵² A denúncia é igualmente direta na resposta aos preconceitos raciais (“Mistura”) e na visão dos mocambos de Recife (“Recife, tome cuidado”), resultando em advertência baseada na contraposição com a parte turística da cidade. Os exemplos deixam ver um cronista chegado à resposta rápida e inequívoca aos fenômenos, vistos sempre a partir de sua constituição social, segundo uma ótica que faz pouco das sutilezas, cuja ausência compensa com energia quase bruta. Parte de sua força, no entanto, está na possibilidade de transportar tal comportamento à abordagem de casos menos evidentes. O choque entre alta cultura e miséria é registrado a seco em “O violinista”, quando a própria figura do cronista, sem pretender explicar nada, aparece como sujeito da contradição de informar-se a respeito das debilidades do serviço público de assistência social e, ao mesmo tempo, gozar de um assento no Teatro Municipal. A percepção retorna, de modo declarado, na indignação quanto ao caráter de privilégio da arte em uma sociedade cindida (“Reflexões em torno de Bidu”).²⁵³ Em textos em que a estrutura argumentativa é menos armada, há sentimento de revolta lastreando uma descrição em que o carnaval aparece como insurreição (“Batalha no Largo do Machado”); e levando a caracterização das mediocridades da rotina das classes médias a culminar em uma cena na qual a sociabilidade de moleques pobres, engraxates e jornaleros, vale como visão de uma potência violenta, ainda desacostumada à posição subalterna (“A empregada do Dr. Heitor”). Transferindo-se ao próprio ancoramento do discurso, a agressividade que o cronista de Braga recolhe e com a qual sintoniza esboça uma possibilidade não aproveitada no desenvolvimento moderno do gênero no Brasil: em “Ao Respeitável Público”, trata-se de agredir abertamente o leitor, de modo avesso a qualquer afabilidade. A falta de assunto não assume a graça do “puxa-puxa”²⁵⁴, modo pelo qual Bandeira se referia à arte com que Braga improvisava crônicas a partir de quase nada. Antes, oferece ocasião para que o cronista se declare “cretino por profissão”, ferindo a situação de comunicação de modo algo circense, mas ainda assim afinado à percepção de um funcionamento social fundado em violência.²⁵⁵

nas cozinhas, em todo lugar onde se trabalha. Nossa família quebra pedra, faz telhas de barro, laça os bois, levanta os prédios, conduz os bondes, enrola o tapete do circo, enche os porões dos navios, conta o dinheiro dos bancos, faz os jornais, serve no Exército e na Marinha.” In: Idem, *ibidem*, pp. 98-100.

252. “Os métodos de Lampião são pouco elegantes e nada católicos. Que fazer? Ele não tem tempo de ler os artigos do Sr. Tristão de Ataíde, nem as poesias do Sr. Murilo Mendes. É estúpido, ignorante. Mas se o povo o admira é que ele se move na direção de um instinto popular.” In: Idem, *ibidem*, pp. 62-64.

253. “Mesmo se não houvesse tantas misérias tão graves, tão angustiosas, tão básicas, bastaria esse fato por demais triste de nem todo mundo ter direito de ouvir uma artista como Bidu para justificar uma revolução. Que não será a arte quando ela não for mais um odioso privilégio de classe?” In: Idem, *ibidem*, pp. 104-107.

254. “Braga é sempre bom, e quando não tem assunto então é ótimo. Disseram um dia do português Latino Coelho que era um estilo à procura de um assunto. Braga é o estilista cuja melhor *performance* ocorre sempre por escassez de assunto. Aí começa ele com o puxa-puxa, em que exprime na crônica as gotas de certa infável poesia que é só dele.” Manuel Bandeira, “Braga”. In: *Flauta de papel*, in: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 173.

255. Rubem Braga, *O conde e o passarinho e Morro do Isolamento*, cit., pp. 24-26.

Considerando o que a crônica veio a ser, e em parte justamente por mãos de Rubem Braga, de cujo modelo, já devidamente rotinizado (e relativamente distensionado) a partir de meados dos 1940, muitos outros cronistas se beneficiariam, a escrita pensamento-pesado de *O conde e o passarinho* produz inquietações. Não porque a aproximação às classes populares torne-se rara ao longo da obra do autor. Davi Arrigucci pôde notar a posição fundamental da tópica da humildade na escrita de Braga, onde atuaria como um princípio temático-formal, a ligar os planos ético e estético de textos voltados à matéria cotidiana menos elevada, cuja abordagem, aspirando à comunicação, estaria assentada em solidariedade social. O interesse pela “fugacidade irremissível do mais frágil”, assim caracterizado, articula-se bem à atuação de um “lírico de passagem”, disponível para epifanias no solo dessacralizado da cidade moderna; abriga, igualmente, um temperamento chegado a ritmo e espacialidade mais tradicionais, por isso treinado a escutar passarinhos, perseguir borboletas e contar histórias.²⁵⁶ No entanto, ao ater-se a esse franciscanismo um tanto inespecífico, hábil em acender as luzes da roça em caminhadas pelo Rio de Janeiro dos anos 1950, a descrição não apenas deixa de explicar inteiramente certa inclinação à revolta que o escritor continuaria visitando²⁵⁷ – como abstrai o sentido de uma guinada. Esta diz respeito a uma espécie de diluição do referente social, associada ao arrefecimento da energia política que movia as crônicas dos anos 1930 e do início dos 1940. Na rápida descrição de algumas das crônicas de *O conde e o passarinho*, viu-se que certa atrofia da complexidade artística é contrabalançada pela articulação dos textos, garantida por nexos entre os próprios objetos a que se dedicam. A falta de requinte parece adquirir sentido forte, mesmo que o flagrante de contradições não as incorpore à própria construção discursiva. A possibilidade de, quase espontaneamente, estabelecer relações entre os momentos do livro articula-se à radicalização daqueles anos, em alguma medida a ser ainda explicada. Da ameaça dos mocambos ao samba violento de moleques pobres, e deste ao inconformismo de uma figura que declara escrever antes porque precisa sobreviver do que por ser um homem da cultura letrada, a enunciação se apoia sempre na possibilidade de mobilizar a energia de setores sociais subalternos. Um modo intempestivo de produzir faíscas sobre o cotidiano, ou mesmo modificar a representação que se tinha deste. Ao que tudo indica, tratava-se de (pretender) acender a inteligência a partir da notação de contradições materiais, o que era feito através de

256. Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, in: *Enigma e comentário*, cit., respectivamente pp. 41 e 36.

257. A prosa de Braga, mesmo em sua fase madura, nunca deixa inteiramente de lado a tensão social, que, no entanto, passa a aparecer sob o signo de uma revolta difusa, com menos sentimento de urgência e sem a frequência sistemática que surpreende o leitor que hoje abra *O conde e o passarinho*. O intrigante é que essa produção, até quando se trata de seu período mais lido e celebrado, corre à margem dos comentários que ratificam a ‘canonização’ de Braga como ‘o cronista brasileiro por excelência’. Não é preciso partilhar de uma concepção estreita de realismo literário, tampouco militar em nome de um engajamento artístico ortodoxo, para estranhar a quase completa ausência de referências à energia política do escritor por parte de seus pares, que não raro o louvavam na imprensa. Para um exemplo de peso, ver os textos-homenagem de Drummond, Bandeira, Paulo Mendes Campos, José Lins do Rego e Sérgio Milliet reunidos em Paulo Franchetti e Antônio Alcir Pécora (orgs.). *Rubem Braga*. São Paulo: Abril Educação, 1980 (Coleção Literatura Comentada).

uma postura tão apressada quanto confiante. Estudá-la significaria sondar um tempo no qual o reconhecimento da parte do trabalho na vida nacional avançava por pressão do próprio andamento histórico, que se deixava visualizar pelas lentes das opções extremas oferecidas pela década. Nesse quadro, o regime político de exceção, além de um inimigo, logo consolidado com a ditadura varguista, era um convite ao acirramento dos ânimos. São vetores a serem considerados por uma leitura que se proponha a entender o lugar da radicalidade na evolução da crônica brasileira – e as condições de sua interrupção. Uma oportunidade, enfim, de ler meio a contrapelo uma forma literária cuja pregnância deve-se em boa medida à capacidade de moldar-se a uma experiência social em que os arranjos e jeitinhos, combinando malandragem, crítica, poesia e conciliação, têm mais penetração nas formas culturais e discursivas predominantes do que o enfrentamento e a “linguagem nua dos interesses de classe”.²⁵⁸

Fala, amendoeira converge, a seu modo, para as águas calmas do modelo de crônica que se tornou dominante em meados do século vinte brasileiro. Não é o caso de dizer que a série de aproximações que parece animar a sua prosa amiga tenha deixado de interessar (o que não equivale a se engrajar com o coro cordial). Salvo erro de avaliação, não se tornou menos desejável a nota de emancipação contida na imbricação de leitura, pensamento e diversão; na descompressão facultada pela conversa imprevista; na produção de conhecimento sem pautas prévias; na dessegregação da experiência intersubjetiva. Os tempos, no entanto, não inspiram simpatia. A mistura de ofício e rabisco é regra no mundo do trabalho – que o diga a organização da atividade intelectual, entre a lumpenização de uns e a especialização hiperprodutiva de outros. A socialização por meio do adensamento cultural, por sua vez, parece pouco plausível quando o mercado e as fundações passam a dirigir o destino daquelas mesmas obras em que se formulavam inquietações decisivas a respeito dos rumos do que já pareceu ser uma sociedade. A coalizão de imaginações, também ela está um passo atrás da integração plena já consumada pelos meios de comunicação, que marcavam, na mesma hora em que a floração áurea da crônica brasileira perdia o brilho, o ingresso definitivo do país na trilha de um modelo de desenvolvimento que se mostrou perfeitamente conciliável com as formas mais obtusas de regressão política e social.

Talvez não seja o caso de simplesmente descartar os movimentos e expectativas que a crônica brasileira já envolveu. Mas de perguntar pelos vínculos entre seus esforços de sensibilização, as figuras da humildade e o andamento de outra tradição – a dos oprimidos.

258. Cf. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: Roberto Schwarz. *Sequências brasileiras*, cit., pp. 120-121.

EXCURSO TURISTA EM TRÂNSITO

“Às nove cortamos Jardim de Seridó, uma cidadinha de Tarsila, toda colorida limpa e reta”²⁵⁹. Assim o pequeno núcleo urbano, seu “ar de progresso” em meio ao “deserto nordestino”, ganha projeção nacional, na descrição algo telegráfica estampada em um jornal paulista em fevereiro de 1929. A referência pictórica, timbrando o espírito modernista, a um tempo nos põe a par das coordenadas intelectuais do viajante e indicia o movimento encenado em sua prosa: há um desnível de base entre o repertório avançado e a “miséria medonha”²⁶⁰ da paisagem. Em ato, a crônica de Mário de Andrade, escrita durante a viagem ao Nordeste, explicita os dois polos que balizarão a maneira pela qual o Turista Aprendiz fixará a sua relação com realidades até então inéditas no quadro do movimento lançado no Sudeste no início da década. Viagem dentro da viagem, o giro de automóvel, “fazendo quase que toda a volta do Rio Grande de Norte”²⁶¹, reserva ao cronista do *Diário Nacional* contato com sintomas inequívocos daquilo que, décadas mais tarde, seria generalizadamente identificado no Brasil como subdesenvolvimento: a seca, a miséria, a exploração do trabalho levada aos limites (e além deles), famílias de retirantes, o descaso do governo. Não por acaso, as cinco crônicas, referentes aos dias entre 18 e 22 de janeiro de 1929, têm fecho drástico: último da pequena série, o texto que evoca Tarsila do Amaral passa pelo devaneio, tão acalorado quanto confuso, a respeito da possibilidade de “revolução no país”, projeta um “cangaço secreto” e justiceiro e, por fim, emite o estampido da recusa a “fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste”²⁶².

De tom mais amaneirado, a passagem que tematiza a região do Seridó não deixa de conter ao menos um componente do eixo de problemas em que se movem as reações de Mário de Andrade. Nela, a referência a uma composição de Tarsila ocorre precisamente quando se trata de enquadrar uma situação de exceção, a de uma “cidade pra inglês ver”, “catita por demais”²⁶³, em contraste com a “paisagem quase que exclusivamente de pedra”

259. “Automóvel, 22 de janeiro”. In: Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 300. Doravante citado apenas como TA, seguido da identificação do texto e do número da página. Não pudemos averiguar se, no original publicado no *Diário Nacional* em 22 de março de 1929, a enumeração de adjetivos de fato prescinde da vírgula. As duas expressões que se seguem encontram-se na mesma crônica, pp. 300 e 299, respectivamente.

260. TA, “Caicó, 21 de janeiro, 20 horas”, p. 299.

261. TA, “Natal, 17 de janeiro, 20 horas”, p. 285.

262. TA, “Automóvel, 22 de janeiro”, pp. 300-301.

263. Id., p. 300.

do sertão²⁶⁴. Em meio à gravidade que irá disparar a revolta, o desafogo estético – “um dos momentos de cor mais lindos que já tive neste aprendizado pra turista” –, justamente por não ser suprimido, confere ao movimento da exposição um senso de relações no qual se deixa entrever a posição do cronista, esteta e jornalista, gozoso e indignado, turista mas aprendiz. O intelectual modernista não se esconde, antes pelo contrário, e é precisamente ao indicar as coordenadas entre as quais se move no contato com matérias sociais precisas e difíceis que, ao meu ver, garante o interesse dessa prosa composta no calor da hora, escrita quase bruta mas complexa à sua maneira. Pois o epíteto “cidadinha de Tarsila” não só acena para o lugar social do escritor, tornando explícito o arco de referências implicado em seus juízos e descrições, como é aproveitado como um material a mais da composição da crônica; assim, posto em relação com a paisagem agreste, permite fazer render a clivagem drástica entre duas situações materiais, de modo que a distância é incorporada à reflexão sobre os sentidos que a alegre curiosidade modernista pode assumir na experiência radical da viagem a uma espécie de *outro* Brasil. O fato de que se trata, na verdade, de um *mesmo* país talvez confira atualidade e dramaticidade aos movimentos do texto.

A particularidade local envolve o viajante desde o incômodo atlântico do trajeto de ida, quando escreve que “esta lesma de vapor vai num *atraso brasileiro* que chega a irritar até a epiderme”²⁶⁵. Segundo Gilda de Mello e Souza, de fato, as viagens ao Norte e ao Nordeste, em 1927 e 1928-29, ao subverterem o costume do destino internacional próprio ao “recreio da burguesia”²⁶⁶, têm o significado não apenas de confirmar o interesse pela especificidade nacional, mas também de um encontro com a matéria para a qual se voltava o projeto estético-ideológico de Mário, cujas realizações anteriores, como demonstra a melancolia do movimento final de *Macunaíma*, já afastavam qualquer triunfalismo. Ocorre que a “adesão franca aos componentes recalcados de nossa civilização”, de que trata Antonio Candido²⁶⁷, encontrava nas viagens uma realização original e exemplar, que levava o intuito de redescobrir o país ao plano da vivência efetiva. A experiência, contudo, é contraditória: assim como a paisagem de pedra, pó e atraso faz estranhar uma cidade colorida e ordenada, relativizando, através da comparação, o “mundo sem tensões”²⁶⁸ proposto por certas paisagens pau-brasil de Tarsila – assim também a disposição modernista a “amar com veemência o exótico descoberto no próprio país”²⁶⁹ é requalificada pelo contato com formações sociais pauperizadas ao extremo, o que torna mais difícil a adesão imediata e pode ter o efeito de jogar luz nova sobre os dois termos do problema.

264. Id., p. 299.

265. TA, “Atlântico, 8 de dezembro, 13 horas”, p. 214 (grifo meu).

266. Ver Gilda de Mello e Souza, “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 57.

267. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973, p. 122.

268. Cf. Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In: *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2009, p. 329.

269. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, cit., p. 121

De um lado, o Nordeste, que, cinco décadas mais tarde, Celso Furtado identificaria ainda como “a face do Brasil em que transparece com brutal nitidez o sofrimento de seu povo”²⁷⁰, era incorporado ao conjunto renovado de preocupações que os intelectuais dos maiores centros econômicos e culturais iam formulando. Assim um dos “chefes de fila”²⁷¹ do modernismo paulista reconhecia cidadania literária e intelectual à região em que apareciam “sem disfarces as malformações maiores de nosso desenvolvimento”²⁷². De outro lado, o *desrecalque localista* promovido pelo próprio modernismo encontrava seus limites, quando o heroísmo dos primeiros tempos deparava um quadro de questões que o artista conseqüente não poderia simplesmente resolver através do engenho da composição literária. Em ponto pequeno, as crônicas da viagem etnográfica de Mário ao Nordeste encenam aspectos desse impasse. Da irritação epidérmica ao estado de crise quanto a escrever literatura a partir da pobreza, as suas conseqüências serão de ordens várias – e talvez seja sintomático que, em crônica pouco posterior ao retorno a São Paulo, publicada na série *Táxi*, o turista volte ao *Diário Nacional* opondo um senso de urgência à “casa de pensão” em que se teria convertido o apequenado debate literário local²⁷³. De todo modo, é possível procurar na armação da prosa do *Turista Aprendiz* marcas do movimento que tentamos caracterizar – daí passarmos à leitura mais detida de duas crônicas da série, dois capítulos da lida do escritor com componentes recém descobertos de uma nacionalidade que a ida ao povo, a observação “carinhosa” do “homem-do-povo”²⁷⁴, revela problemática em mais de um sentido.

Recife convidará o turista a enfrentar o desenvolvimento social contraditório sob uma manifestação diversa daquela a que nos referimos: a grande-angular voltada à seca sertaneja é substituída pelo corpo a corpo com uma espacialidade mais concentrada, mas não necessariamente menos monstruosa. É o que aponta crônica relativa ao dia 12 de dezembro de 1928, cuja abertura, todavia, dá-se sob o signo do mais desafogado passeio turístico, num flerte com o fantasioso que chega a lembrar o costume, frequente em *Macunaíma*, de oferecer explicações para a origem das coisas: “Vamos indo pela noite em busca da praia da Boa Vista, onde o coqueiro nasceu...”²⁷⁵. O passeio é de automóvel, mas, sem muito do traço futurista da passagem-relâmpago pela cidadinha de Tarsila –

270. Celso Furtado, “Uma política de desenvolvimento para o Nordeste”. In: Paula Montero e Álvaro Comin (org.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009, p. 43. (originalmente publicado em *Novos estudos*, n. 1, dezembro de 1981).

271. A expressão referente a Mário de Andrade é empregada por Gilda de Mello e Souza, “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”, cit., p. 49.

272. Celso Furtado, “Uma política de desenvolvimento para o Nordeste”, cit., p. 43.

273. Ver “Casa de pensão”, publicado em 19/04/1929: “Os assuntos deste mundo são inumeráveis e os do Brasil tão urgentes e de importância tamanha...”. Mário de Andrade. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 83.

274. TA, “Natal, 1º de janeiro de 1929”, p. 258.

275. TA, “Recife, 12 de dezembro, 20 horas”, p. 225.

“*cortamos Jardim Seridó*”, escreve Mário na crônica de 22 de janeiro do ano seguinte –, é desacelerado pela lentidão do veículo que vai “tungão, lerdo, auxiliando as vistas da noite”²⁷⁶. A cor local traz peso e prepara o choque, que toma o restante do parágrafo de abertura e nos atira ao problema incontornável:

É zona de mocambo, e na água parada, encapuçada de mangue, as casinhas balançam feito luzes de canoas abicadas na praia. São luzes paradas da janelinha de frente, da porta de frente, luzes dum amarelento improvisado, que a água encomprida pra baixo, que nem fachos revirados. A imagem ficou ruim... Não são fachos não; é mas a água doente chupando tudo, chupando a vida da luz, chupando o sangue das gentes habitando aquilo, como quem se aboleta no socavão da morte... pra viver.

Nada de Tarsila ou Pau-Brasil, portanto; antes, a revelação marca a ferro o texto, cujo tecido reproduz a dificuldade em apreender a cena de pobreza aguda. A própria escrita como que hesita: a descrição das habitações em área alagadiça é feita e refeita, três vezes ao todo. O símile inicial, que insinua a referência à normalidade de uma paisagem litorânea, é abandonado, como se a comparação com a neutralidade de canoas abicadas na praia pedisse especificação. Ela vem no período seguinte, o qual já contém a nota de precariedade (“luzes dum amarelento improvisado”), tornando a paleta de cores mais complexa, distante da ingenuidade de celofane, da “singeleza dos tons caipiras” que um crítico identificou nas telas de uma Tarsila do Amaral já antropofágica²⁷⁷. Assim como essa luminosidade, nem solar nem ingênua, o balanço das casinhas assume a feição mais drástica de “fachos revirados”, mas a inversão tampouco dá conta de compor a imagem, que “ficou ruim...”. Daí a terceira versão descartar o termo de comparação e aprontar a metáfora da água, parasita personificada, introduzindo a noção de doença. O percurso é curioso: a interrupção, se por um momento flerta com a constatação da impossibilidade de representar aquela matéria aguda, acaba por suprimir o distanciamento e investe com mais força na representação imagética, evitando o símile para estabelecer de vez a nota mórbida da cena. Veja-se que a guinada do período final do trecho tem o efeito de intensificar o *páthos* da descrição, através não só da radicalização assumida pelo léxico, como da dicção pontuada pela repetição do mesmo verbo três vezes em sequência. O emprego das orações coordenadas, ao mesmo tempo em que confere ritmo à enunciação, apoiada na plosiva bilabial da sílaba forte (“*chupando*”), garante um crescendo: as orações, cada vez mais longas (“chupando tudo, chupando a vida da luz, chupando o sangue das gentes habitando aquilo”), sugerem a aceleração da leitura e mesmo a urgência da causa. O arroubo, entre assombro e indignação, contém uma nota grandiloquente, preparando o contraponto com o refrão, que aparecerá outras duas vezes no texto, suspenso ao fim do parágrafo: “É triste, bem triste...”.

276. Id, p. 225. As passagens que se seguem são extraídas do mesmo texto.

277. Cf. Rodrigo Naves. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996, p. 13.

Se não estivermos enganados, há uma afirmação da dificuldade, retesando a escrita e conferindo ao texto uma dimensão expressiva, a qual parece predominar em relação ao teor informativo que, em seu contexto imediato de veiculação, a notícia de miséria extrema não deixa de assumir. O caso é que os dados de representação custosa fazem com que o centro da cena seja ocupado pelo contato do escritor com essa matéria – à qual a forma não é indiferente. Assim, a própria exploração do reflexo da paisagem nas águas, recurso recorrente na obra de Mário de Andrade, tem aproveitamento particular. No diário da viagem à Amazônia, por exemplo, ao observar a orla quando da partida do Rio de Janeiro, o *Turista Aprendiz* se “deixa levar”: a vista da cidade é “alucinante”, desatando a imaginação do escritor, que não se faz de rogado e, ao explorar o clima de festa nas praias, compõe uma descrição também ela alucinada, na qual entram a Rainha de Sabá, a Dama das Camélias, Romeu e Julieta e milhares de cavalos numa “galopada imperial”. Tudo disparado pela visão da água, que “geme oleosa, pesadíssima, refletindo devagar a iluminação assanhada das praias. Se sente festa nas praias (...)”.²⁷⁸ Ainda que consideremos os contextos diversos de composição e publicação dos diários relativos às duas viagens, e lembremos os constrangimentos a que está sujeito o trabalho do cronista que compõe quase diariamente, será difícil imaginar que a água doente que circunda os mocambos recifenses pudesse desencadear uma série de associações desse teor. Mais que especular, todavia, cumpre observar o que de fato acontece à prosa de Mário ante a pobreza das habitações alagadiças.

Mesmo o impulso explicativo cede à encenação de uma prosa difícil, que faz inflar o discurso e, novamente, trará à luz os esforços do escritor assombrado. O segundo parágrafo da crônica, mais longo, ensaia uma espécie de exposição interessada em entender a constituição da zona de mocambos a partir da migração da zona rural. O engodo da atração exercida pelo imaginário ligado à cidade grande é denunciado através da mescla entre a voz do escritor e projeções do pensamento dos sertanejos migrantes, sem, no entanto, atingir o nervo da questão: atendo-se ao fato da migração, a explicação não se pergunta propriamente pelo sistema de relações de produção que a qualifica.²⁷⁹ Sem que o modo de organização da economia seja criticado até o limite, o esboço de uma análise social que, naquele contexto, dificilmente se completaria acaba por retomar uma série de imagens que engrossam a descrição inicial que comentávamos:

278. *TA*, “11 de maio [de 1927]”, p. 54. Aqui não se trata propriamente de uma crônica, mas de uma das entradas do diário que, a partir de suas notas de viagem, Mário foi compondo ao longo de mais de uma década. O título do manuscrito, que não chegou a ser publicado pelo escritor, é “O turista aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega”.

279. Cf. o comentário de Telê P. A. Lopez a respeito da análise marioandradina das condições sociais nordestinas empreendida no *Turista Aprendiz*: “Nas crônicas focaliza principalmente as consequências no quadro social; não oferece as relações de produção capitalistas ou latifundiárias. Apresenta o dado econômico pesquisado e preciso, mas fica apenas no enfoque da miséria do ‘proletário’ (gosta do termo), não analisa seu papel na produção. Tenta fazer análise de fundo econômico, mas, na realidade, ilustra apenas sua identificação de cristão.” Ver Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 52.

Foram se aboletando na barra da cidade, em casas que seriam pra dois meses e ficaram anos, de barro feio, cobertas com a própria folha caída dos coqueiros, brigando por causa dos terrenos com o rebento verde claro do mangue.

A descrição reforça o juízo disfórico e, mais do que isso, antecipa uma posição: se o relato nordestino de Mário de algum modo (e claro que não isoladamente, mas em consonância com inquietações que já fermentavam naqueles anos vinte) precipita o interesse pelos estudos brasileiros que se consolidaria com a sociologia dos anos seguintes, é significativo que o faça assumindo uma perspectiva divergente do principal intérprete nessa matéria. As linhas transcritas evidenciam, quase que ponto a ponto, a distância que separa Mário da visão da “pureza de habitação vegetal”²⁸⁰ que a “livre fantasia”²⁸¹ de Gilberto Freyre encontraria nessas “casas inteiramente à vontade entre as palmeiras e à beira do mar e da água doce”²⁸². Para o cronista, a “simplicidade” da “habitação caracteristicamente primitiva” não é “atraente”²⁸³, tampouco a suposta “harmonização com o meio tropical” constitui uma “vantagem”²⁸⁴. Pelo contrário, como se vê no texto do *Turista*, a construção dos mocambos acusa provisoriedade, o aproveitamento dos recursos locais explicita a falta de meios; o material (barro) é “feio”, e a proximidade com a natureza não é harmonia mas confronto (“brigando [...] com o rebento verde claro do mangue”).

Não equilíbrio (ou mesmo luxo) de antagonismos²⁸⁵, mas “imundície de contrastes”²⁸⁶. O texto de Mário, em realidade, estrutura-se a partir de uma lógica binária e irresolvida, associada a seu diagnóstico dos mocambos do bairro da Boa Vista – que, para começo de conversa, revela ser o *oposto* daquilo que o adjetivo contido no toponímico prometia. A percepção da dualidade está na constatação da justaposição entre a região periférica e a cidade oficial: “[Os mocambos] Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela, um babado de barro e folhas secas”. Se lembrarmos o

280. Gilberto Freyre. *Mucambos do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 20.

281. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, cit., p. 124.

282. Gilberto Freyre, *Mucambos do Nordeste*, cit., p. 20.

283. Id., *ibid.*, p. 20.

284. Id., *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, cit., p. 230. Para evitar a reposição de estereótipos, seria o caso apenas de lembrar que Freyre não ignora os “vícios do mucambo”: reconhece, por exemplo, que as habitações podem ser “focos de infecção terríveis”, o que, segundo seu raciocínio, seria devido “não à palha da construção, mas ao solo enlameado sobre o qual se levanta em geral a palhoça” (Id., *ibid.*, p. 230). A atenção a essa especificidade, se flerta com uma perspectiva mais atenta à lógica espacial própria à reprodução da força de trabalho no centro urbano, não desloca, todavia, a ênfase do argumento do sociólogo, ainda assim empenhado em descrever as “vantagens” do mocambo. Daí, a meu ver, permanecer a base do contraponto com a visão disfórica de Mário.

285. Para o estudo da centralidade desta noção na obra de Freyre ver Ricardo Benzaquen de Araújo. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

286. A expressão de Mário está em ensaio de 1931. Ver “Tristão de Ataíde”. In: Mário de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002, p. 17. Uma espécie de fenomenologia da “sensação de dualidade que impregnaria a vida mental numa nação periférica” – no caso, a nossa – é feita por Paulo Eduardo Arantes. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 (a formulação entre aspas se encontra à p. 14).

parágrafo inicial da crônica, veremos que algo desse teor já se manifesta no paradoxo com que Mário conclui a primeira descrição das condições de habitação de quem “se aboleta no socavão da morte... pra viver”. Indo adiante, a oposição será central também na comparação que mina de vez a perspectiva tradicional do turista ao equiparar o elemento típico, tido como um dos encantos da paisagem litorânea nordestina, com o volume de palhoças: “Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros”. O campo aberto ao consumo conspícuo do lugar – central na constituição do fenômeno moderno do turismo²⁸⁷ – é inviabilizado; entre a fantasia dos coqueiros e o horror dos mocambos, vem à tona a visão dilacerada que faz do texto o seu espaço de cristalização. Tudo nessa crônica de Mário parece indicar uma experiência, bastante palpável e imediata, da “dor dos irreconciliáveis” que, no caso da viagem à Amazônia, aparecia ligada à “infelicidade do acaso pela frente”²⁸⁸ própria aos dilemas de uma claudicante “constituição moral” na civilização sul-americana. Se ali a reflexão cumpriria voo mais amplo, debatendo os problemas da formação cultural do país, no caso recifense o problema está à flor da pele; se lá era possível que Mário afirmasse que tal dor dos irreconciliáveis “não é de ser operário, (...) não é de ser intelectual, independe de classes e políticas”²⁸⁹ – dizendo respeito portanto à zona menos determinada da ‘entidade nacional’ –, o corpo a corpo com a geografia nordestina garantirá um tratamento diverso do problema. A miséria é da “gente do mangue”²⁹⁰ e *também* do intelectual²⁹¹: “Recife é mais sincera, conta a tristura de tantos desiludidos, com uma força que me queima agora o prazer de rolar pela Boa Vista, na fresca do ventarrão”.

Esse o fecho da crônica de 12 de dezembro, que cumpre o papel de assinalar a particularidade da pobreza recifense, mais à vista do que nos “cortiços invisíveis” de São Paulo e Rio de Janeiro. O período final repõe o andamento dual que vem marcando o discurso do cronista; também aqui, *prazer* e *tristura* formam um par de opostos que reafirma o sentimento de um objeto desconjuntado, assinalando, todavia, uma direção importante: o escritor se faz, ele mesmo, o palco de manifestação dos contrastes, cujo lugar passa a ser,

287. Ver “Uma teoria do turismo”. In: Hans Magnus Enzensberger. *Com raiva e paciência*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, pp. 205-225.

288. Ver a nota do diário da viagem à Amazônia: *TA*, “Dia 22 de julho”, p. 166.

289. *Id.*, *ibid.*, p. 166.

290. Voltamos a citar a crônica de 12 de dezembro de 1928: *TA*, “Recife, 12 de dezembro, 20 horas”, p. 226.

291. Uma lembrança: ao elaborar suas memórias político-sentimentais do Recife, com a mira sempre na revolução que poderia ter sido e que não foi, Francisco de Oliveira faz uma menção reveladora das continuidades perversas da combinação entre atraso e avanço que move nossa modernização. Ao descrever os meandros do bairro da Boa Vista, registra o que parece ser o futuro da zona de mocambos que impressionara Mário de Andrade: “entre alagados infames, ficava o Coque, o *nec plus ultra* da miséria recifense. Levei Celso Furtado para conhecê-lo, pois não existia no seu primeiro tempo de Recife, e o antitemperamental e weberiano quase vomitou”. Veja-se que o *páthos* da pobreza extrema não só não é exclusividade do texto do Turista como marca presença na geração seguinte, travo indelével nas muitas voltas do parafuso que a intelectualidade brasileira descreve ao cumprir sua por vezes comovida obsessão – talvez inoperante nos dias de hoje – em (re)descobrir e transformar o país. Ver “A noiva da revolução”, in: Francisco de Oliveira. *A noiva da revolução/ Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 35.

por assim dizer, seu próprio corpo²⁹². Refreshado pelo vento noturno, açoitado pelo calor da tristeza, o seu procedimento parece ser o de acolher em si o contraste que cinde o seu objeto. A sua implicação na cena é, portanto, total, de tal maneira que a estrutura binária que verificamos não é apenas externa, própria à lógica de produção espacial das clivagens sociais; não só ganha, na forma de paradoxos e oposições, centralidade na construção do discurso – mas atinge o próprio sujeito, cuja tendência inicial a gozar os sabores do passeio se converte em impulso a se oferecer como destino final das tristuras e desilusões produzidas pelo funcionamento, complexo e coletivo, da vida social.

Esclarece-se assim, imaginamos, a operação através da qual o reconhecimento da paisagem e dos dados sociais compõe com a encenação da postura do escritor. A sensibilidade para os contrastes atualiza aquele programa de Turista Aprendiz a que nos referimos de passagem, assim expresso na crônica de 01 de janeiro de 1929: “Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem do povo. Afinal a situação das chamadas classes inferiores é boa ou ruim?”²⁹³. Uma disposição ética, portanto, mas compósita: a pergunta fundamental que baliza o contato com os espaços nordestinos, de cuja observação o cronista procura deduzir as condições de vida e o tipo de sociabilidade local, evidencia que não só ele não é um analista objetivo como essa dimensão de pesquisa não é autônoma em relação às outras feições que a viagem e a postura do viajante assumem. É o que se vê na própria formulação, que também cheira a dualidade – entre análise e expressão, convivem a postura carinhosa, de ordem afetiva e íntima, e uma manifestação inicial daquilo que Antonio Candido nomeou como consciência aguda do subdesenvolvimento²⁹⁴.

Convivência estranha, mostra-se em vários níveis da composição das crônicas: da recorrência de oposições entre imagens à conjugação de posturas e atitudes intelectuais a princípio distintas, organiza também a relação entre momentos da viagem pelo Nordeste. De estrutura afim ao relato da passagem pelos mocambos da Boa Vista, uma das crônicas de Natal revela-se o oposto simétrico do mal estar recifense, ostentando diferenças substantivas, a começar pela figuração tranquila que fará sujeito e paisagem se harmonizarem, preludiando a dualidade recorrente, mas desta vez bem resolvida: “Natal era o destino do meu descanso e estou descansando. Gosto de Natal demais”²⁹⁵. A tópica do turismo é retomada, bem como juízos anteriores a respeito de outras cidades

292. Ao estudar a estrutura paradoxal de *Macunaíma*, José Antonio Pasta lembra as circunstâncias de composição da obra, referidas por Mário de Andrade como uma espécie de transe. O caso subsidia uma compreensão mais geral dos procedimentos e atitudes do escritor, fixadas pelo crítico numa formulação próxima ao que se pode ver na crônica em causa. Pasta atenta para a “pressão violenta, gerada por exigências contraditórias e igualmente impositivas, que Mário de Andrade, como ninguém, chamava sobre si, assumia e deixava atuar (...)”. Cf. José Antonio Pasta, “Tristes estrelas da Ursa: *Macunaíma*”. *Cadernos Porto & Vírgula*, nº 4. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1993, p. 31.

293. TA, “1º de janeiro de 1929”, p. 258.

294. Ver “Literatura e subdesenvolvimento”. In: Antonio Candido. *A educação pela noite & outros ensaios*, cit., pp. 140-162.

295. TA, “Natal, 16 de dezembro”, p. 232. As próximas citações são referentes a esse texto.

nordestinas, tudo funcionando para permitir o elogio da capital rio-grandense-do-norte. Se Recife oferece praias extraordinárias, se Salvador transporta o viajante ao passado colonial, se o excesso de atrativos “bocado egoísticos” obrigam o turista à vivência de uma *hybris* intranquila, a ausência de exotismo fará de Natal portadora de um “encanto honesto”. Mas também bifronte: é precisamente a combinação de modernização e passado que parece garantir o interesse de uma capital que, “ao mesmo tempo, tem ar de chakra, um descanso frutecente (...)”. A conjugação é repetida algumas vezes: a Natal de Mário é uma “cidadinha clara, moderna, cheia de ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis”. O “seu pitoresco” foge ao estereótipo, é

um encanto honesto, uma delícia familiar para nós, um ar de chakra que a torna tão brasileira como nenhuma outra capital brasileira, das que conheço.

Imagem (quase miragem, diríamos) de uma modernização que chega a bom termo, a cidade parece assentada na convivência pacífica de opostos, a ponto de essas linhas de Mário lembrarem, ironicamente, a valorização, recessiva mas importante na obra de Gilberto Freyre, da simplicidade popular, do “sábio, simples e harmônico ponto de vista dos mocambos”²⁹⁶ cuja influência, segundo Ricardo Benzaquen de Araújo, iria além das palhoças, servindo a uma caracterização compreensiva da sociabilidade das camadas pobres em geral. Ao descrever as margens do rio Potenji, o cronista marioandradino registrará

armazéns e casas humildes, sem aquela presença forte de tristura dos mocambos recifenses. Casinhas de proletários pobres, não tirando a gente do bem estar. É possível se viver nelas.²⁹⁷

Há de se notar a variação de *postura*, ponte para a compreensão do princípio que organiza o funcionamento do texto e os caminhos do Turista Aprendiz. Sumariamos: a pobreza aqui não incomoda, as habitações proletárias merecem o mesmo diminutivo que classificara a “cidadinha clara, moderna”, há “conforto praxeano” em plena “city”, as benfeitorias da modernização (telégrafo, bancos, Hotel Internacional, casas de comércio) estão ao alcance de alguns passos, “tudo ali mesmo”, em escala humana e simpática, “na rua que a escadinha abriu no meio do arvoredo”, sem “nenhuma nota de novo rico”. O aparente abandono do dilaceramento que dava o tom na crônica de Recife possuirá, talvez, algum parentesco com a noção de um “progresso inocente”²⁹⁸ perseguida pela

296. A formulação é de Ricardo Benzaquen de Araújo. Ver *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*, cit., p. 154. Para o comentário à visão de Freyre a respeito de uma sociabilidade fraternal, cultivada pela tradição popular nas camadas médias e baixas do Recife, ver o capítulo 6 da obra de Benzaquen, “A arca de Noé”, pp. 150-181.

297. Aqui e no que se segue, as referências voltam a ser à crônica natalense de Mário: *TA*, “Natal, 16 de dezembro”, pp. 232-233.

298. A expressão é de Roberto Schwarz, cuja análise da suspensão do antagonismo entre as “matérias colonial e

poesia dos anos 1920 de Oswald de Andrade. A unificar a descrição de Mário, no entanto, um dado que especifica o teor da nota: o traço familista, em que reside a delícia de Natal, parece ser a chave da operação que faz com que o enquadramento de uma capital *moderna*, como o cronista ressalta, não exclua o ar interiorano. É ele, com tudo o que mobiliza, o elemento que permite que o turista *sinta-se em casa*, como escreverá em carta ao amigo Câmara Cascudo – afetivamente transformado em Cascudinho – pouco após o retorno a São Paulo.²⁹⁹ Afora as qualidades de bom anfitrião do folclorista, caberá perguntar pelo sentido dessa notação, pois a insistência na dimensão familiar da experiência natalense, se pode ser explicada, ao menos em parte, por um dado de ordem biográfica, externo ao texto, tem relevância central na composição da crônica. Nessa ambiência se inscreve a supressão daquele estranhamento que permitia ao viajante, por exemplo, cultivar a sensibilidade aos contrastes que horrorizam e conferem urgência à denúncia em Recife. Com a eliminação do distanciamento por meio da acomodação familiar ao espaço, o sujeito chegará a uma versão abrandada do estado de impassibilidade, da “vida de pura sensibilidade”³⁰⁰, que passara a habitar as fantasias de Mário a partir da visão de um seringueiro amazônico devorado pela maleita³⁰¹. A familiaridade se radicaliza até uma integração plena entre turista e paisagem, entre o sujeito e seu objeto:

Eh! ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou *vivendo a vida de meu país...*³⁰²

No ar, algo de uma utopia modernista – em 1925, ao comentar a poesia de Oswald, Mário apontava os limites da primeira empreitada de revisão do país, projetando seus desdobramentos: “Agora já estamos observando o Brasil e nos acomodando com ele tal como é. *Só falta viver o Brasil*. Os que vierem depois da gente poderão fazer isso”³⁰³. A coincidência de formulações indicaria a realização do projeto, salto prodigioso sobre a

burguesa” na poesia pau-brasil oferece um esquadro crítico que procuramos aproveitar, sem deixar de buscar as especificidades da movimentação, sem dúvida mais atormentada, de Mário de Andrade. Cf. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: Roberto Schwarz. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 24.

299. Projetando a posse de uma futura “maloca numa praia natalense”, Mário imagina a convivência com o amigo a partir do resgate do sentido de sua vivência na cidade de Cascudo: “E ficaremos tempo, muito tempo revivendo nada de viagens nem de notícias, revivendo a nossa vida em comum – *vida de família antiga brasileira* que deixada em novembro passado aqui na rua Lopes Chaves, fui encontrar de novo, poucos dias depois na avenida Jundiá, Vila Cascudo, Natal.” Carta de 06/03/1929. In: Marcos Antonio de Moraes (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010, p. 156 (grifos meus).

300. Ver carta escrita a Bandeira em junho de 1927, in: Marcos Antonio de Moraes (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: IEB/Edusp, 2001, p. 346. A expressão é citada em Gilda de Mello e Souza, “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”, cit., p. 59.

301. Ver TA, “18 de junho”, p. 107. Também as crônicas “Maleita I” e “Maleita II”, in: Mário de Andrade. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, cit., pp. 453-459.

302. TA, “Natal, 16 de dezembro”, p. 233 (grifos meus).

303. Mário de Andrade, “Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, Sans Pareil, Paris, 1925”. In: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, cit., p. 83 (grifos meus).

própria sombra, alcançado no espaço de três anos, tornado possível pela mística do lugar agradável? Não chegaríamos a afirmá-lo, até porque isso significaria isolar a crônica, abstraíndo o caminho movimentado de que, como esperamos ter mostrado, é um momento. De toda forma, não deixa de intrigar o destino do complexo de problemas apontado na resenha marioandradina de *Pau Brasil*, que identificava as insuficiências dos atalhos oswaldianos e opunha à “pândega de superfície” a “alegria da sabença que descobre (...) [e] verifica”³⁰⁴. Pois o labor do exame parece ele mesmo atalhado pela imagem com que Mário conclui a crônica de 16 de dezembro. Ela aponta uma espécie de superação mágica do travejamento, solução de lógica *sui generis*, segundo a qual a participação do intelectual nas coisas de seu tempo e lugar se daria pela supressão imediata de distinções. Suprime-se, por exemplo, o trabalho – é no “descanso” que o cronista poderá ser *um* com o lugar, sem “obrigações” (que remetem tanto às visitas turísticas como ao sentido militante da relação que Mário estabelecia com o país). Na esteira dessa suspensão, são apagados os traços de origem do escritor, inclusive os de classe, como sugere o aproveitamento da ambiguidade das formas pronominais (“Casinhas de proletários pobres, não tirando *a gente* do bem estar. É possível *se* viver nelas”).³⁰⁵

No limite, o escritor deixaria de ser ele mesmo, dissolvendo-se integralmente nas coisas e lugares de Natal. Sem que a derradeira metáfora do véu negue essa exacerbação, há em sua formalização um elemento que parece, no entanto, repor a presença inconfundível do Turista Aprendiz: a reiteração excessiva da integração à paisagem é própria de sua pena, e confere traço personalíssimo ao momento que seria de dissolução. A tranquilidade natalense, sem ser propriamente negada, recebe, em seu ponto culminante, uma formulação marcada por excessos. Os quatro últimos períodos da crônica, reproduzidos acima, têm algo de superlativo, desde a repetição de vocábulos e a estruturação reiterativa até a concentração inquietante de consoantes fricativas – empenhadas, diríamos quase brincando, em concretizar algo tão imaterial como o vento... De fato, há vento por toda parte nessas poucas linhas, a ponto de a exploração da sonoridade esboçar uma tomada de cena, sobrepondo-se ao plano semântico. Estranha impassibilidade, portanto, essa que crava a presença do sujeito a cada nota, precisamente no momento em que ele trataria de registrar a própria conversão a um estado de indiferenciação com a paisagem. Se a leitura fizer sentido, o estilo da prosa, seu cultivo da desmedida, “dado essencial da linguagem marioandradina”³⁰⁶, segundo um crítico, fornece uma determinação a mais aos movimentos protagonizados pelo intelectual em sua experiência de turista, nervo do problema que vínhamos acompanhando.

Seja para compreender à distância, seja para participar intimamente, o trânsito do cronista pela vida nordestina faz-se notar pelo esforço ostensivo, extremo de movimentação

304. Id., *ibid.*, pp. 80-81.

305. Grifos meus.

306. Pedro Coelho Fragelli. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese de doutoramento. FFLCH-USP, 2010, p. 100.

que não assenta e expõe em seu traçado tanto o sentimento das coisas locais como o fundo intelectual e as determinações de classe que o acompanham. Isso mesmo quando estas aparentemente saem do esquadro. Na crônica de Recife, a clivagem social, levada ao limite, rebate-se paradoxalmente sobre a figura do escritor, fazendo dele o lugar de manifestação de todo o sofrimento, espécie de corpo expiatório que acolhe dramaticamente as contradições (e, com isso, desloca para o segundo plano a desigualdade objetiva). A apaziguada Natal é palco de operação análoga, na viabilização do retrato de uma cidade de tensões sublimadas através da fusão misteriosa entre o sujeito-escritor e sua matéria – no limite, seu *país*³⁰⁷. O percurso entre as duas posições, de estrutura similar apesar da grande diferença, parece corresponder ao motor do espetáculo produzido pela inquietude ao mesmo tempo curiosa e angustiada de Mário de Andrade. Quando o elemento de angústia sobressai (sem nunca ser propriamente separado da curiosidade), a figura do cronista parece atingir uma espécie de experiência-limite, que inclui a questão a respeito da viabilidade de o intelectual *dar conta* de uma matéria vertiginosa. Ao rés do abismo, ele flertará, em passagem que agora reproduzimos por extenso, com a constatação de uma impossibilidade radical de expressão:

(...) uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desencontradas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita. Um coração penando de amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo... É melhor parar... Meu coração está penando por demais...³⁰⁸

São linhas impressionantes. De alguma maneira, o trecho fixa, em grau máximo de concentração, traços de estilo que procuramos descrever: paradoxos, oxímoros, oposições, reiteraões, tendências desmedidas são chamados como que pelo nome, elevados ao plano da consciência, sem prejuízo da tonalidade quase desesperada. O reconhecimento de uma postura não garante o seu controle, o que fica claro se repararmos como o ritmo marcado pelos períodos curtos, com uso de construções nominais e reticências que suspendem a organização sintática do discurso, faz com que a tendência à autorreflexão seja ocupada pela disposição confessional. Por um lado, formula-se uma crítica, das mais incisivas de que tenho notícia nas letras brasileiras do período, à postura literária diante da vida arrasada. A radicalidade, por outro lado, é vazada em forma extremamente literária e, mais do que

307. O vínculo entre os dois procedimentos parece ter relação com uma estrutura básica da obra de Mário de Andrade, que Fragelli designa como “a conversão *ruinosa*, negativa, de máxima desindividuação em extremo individualismo e vice-versa”, a qual, ainda segundo o crítico, atualiza uma lógica sacrificial de que o procedimento que identificamos não está distante. As observações que se seguem são em boa medida devedoras ao trabalho de Fragelli, mas não podemos, neste momento, desenvolver as possíveis convergências entre o movimento descrito no *Turista Aprendiz* e os resultados de sua pesquisa. Cf. Pedro Fragelli, *A paixão segundo Mário de Andrade*, cit., p. 120.

308. TA, “Automóvel, 22 de janeiro”, p. 301.

isso, tipicamente marioandradina. Assim como a imagem de um “amor doloroso”, de uma “admiração que irrita” ou de uma “monstruosidade de grandezas”, o discurso realiza, a olhos vistos, uma espécie de pirueta, menos circense do que trágica (o que, no desenvolvimento da crônica moderna brasileira, é digno de nota). Sem que possamos tirar todas as consequências da operação, reatamos o argumento: a constatação de impossibilidade volta a trazer ao centro da cena a figura do intelectual-escritor, que ganha mais luz do que a própria pobreza.

No texto de Mário, algo de uma recusa a reproduzir a fachada vem à tona a partir de um material ao mesmo tempo arcaico e atual. Não há prazer ou figuração possível, mas essa impossibilidade é figurada. Ao procurar lidar com ela, vemos o cronista prestando testemunho das próprias dificuldades; a sua movimentação é sintoma, mas também conquista de uma composição que, como se mimetizasse os contrastes de que trata, não esconde a drasticidade dos gestos a que é obrigada. Consequente em seus torcicolos, a postura terá relação, talvez, com as condições da empreitada do turista, que mobilizara economias³⁰⁹ e ia como correspondente de um órgão do Partido Democrático, então sob o frescor de uma provisória primavera antioligárquica. Mário viajava também em alguma medida desgarrado da calorosa burguesia paulista, livre da companhia de Dona Olívia Guedes Penteado, dama do café com quem fora à Amazônia. De todo modo, o disparate da viagem, o que ela tem de excepcional, é fixado nas piruetas que tentamos caracterizar. Afinal, o próprio país revelara-se, ele mesmo, mais e mais disparatado – mas não é simplesmente a sua figuração que acompanhamos, e sim a tentativa de apreendê-la por um escritor meio turista, meio missionário³¹⁰. Mário de Andrade empenha-se em transpor os limites de uma experiência intelectual que, ao confrontar a própria base material, é flagrada em uma espécie de insuficiência – a certidão de modernista paulista parece se reapresentar quando o escritor, pretendendo-se liberto, oferece-se ao contato efetivo com a vertigem nordestina. Aí podemos descobri-lo um “emissário autodesignado do autoconhecimento nacional”, como escreveu Roberto Schwarz.³¹¹ Mas o choque rende e se deixa registrar na forma de “circunvoluções cerebrinas”.³¹² Ainda que preso a sua classe e a algumas roupas (de linho branco, no caso), o cronista não mente à sua matéria, mesmo quando, como em Natal, parece procurar escapar dela. Essa uma das lições da prosa do Turista Aprendiz.

309. Em carta a Bandeira datada de 11 de julho de 1928, Mário se refere a texto a ser publicado em uma revista carioca, emendando, a respeito do responsável pelo veículo: “Além disso ele me paga os artigos e estou carecendo disso pra ver se ajunto algum arame pra ir pro Nordeste no fim do ano”. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, cit., p. 396.

310. Segundo comentário já referido de T. P. A Lopez, Mário “tenta fazer análise de fundo econômico, mas, na realidade, ilustra apenas sua identificação de cristão”. Cf. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, cit., p. 52.

311. Roberto Schwarz, “Discutindo com Alfredo Bosi”, cit., p. 68.

312. Tomo as expressões de estudo de Paulo Arantes, em que são empregadas em contexto bastante diverso, na caracterização do gesto de certo tipo intelectual alemão de inícios do século XIX, às voltas com a “marginalidade social” e com a “existência malograda” em que o confinava o atraso material em relação aos países da vanguarda do desenvolvimento capitalista. Cf. “Origens do espírito de contradição organizado”. In: Paulo Eduardo Arantes. *Ressentimento da dialética*, cit., pp. 231-233.

BIBLIOGRAFIA

1. De Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ.Edit, 1944.

_____. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Reunião*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Passeios na ilha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Cadeira de balanço*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *A Bolsa & a vida*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *O observador no escritório*: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Conversa de livraria: 1941 e 1948*. Porto Alegre/ São Paulo: AGE/ Giordano, 2000.

_____. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

_____. *Fala, amendoeira*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Fala, amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FROTA, Lélia Coelho. (Org.). *Carlos e Mário*: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

2. Sobre Carlos Drummond de Andrade

ALCIDES, Sérgio. "Drummond a passeio". In: *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 265-288.

- BARBOSA, Rita de Cássia. “Introdução”. In: *O cotidiano e as máscaras: a crônica de Carlos Drummond de Andrade. 1930-1934*. 1º vol. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1984, pp. 12-50.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin Editorial.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. “A cartografia lírico-social de *Sentimento do Mundo*”. In: *Revista USP*, nº. 53. São Paulo, março-abril-maio, 2002, pp. 68-76.
- _____. “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”. In: PENJON, Jacqueline e PASTA JR., José Antonio. (org.). *Litterature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 205-227.
- CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – *Confissões de Minas*” e “Dois cronistas”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, pp. 198-204 e pp. 205-210.
- _____. “Inquietudes na poesia de Drummond”, in: *Vários escritos*. 4ª ed. Duas Cidades/ Ouro sobre Azul: São Paulo/ Rio de Janeiro, 2004, pp. 67-97.
- _____. “Drummond prosador”. In: *Recortes*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 13-23.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O poeta e as moscas”. In: *Ensaio reunidos (1942-1978)*, vol. I. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed./ Toopboks, 1999, pp. 867-869.
- COSTA, Iná Camargo. “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”. In: Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995,
- DIMAS, Antonio. “A crônica de Carlos Drummond de Andrade”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. Vol. 42, nº. 42, 1981.
- HANSEN, João Adolfo. “Alguma prosa de Drummond”. In: *Revista Brasileira*, nº. 32. Rio de Janeiro, julho-agosto-setembro, 2002, pp. 139-181.
- PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RABELLO, Ivone Daré. “Poesia e humor”, in: Reynaldo Damazio (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2002, pp. 107-122.

RESENDE, Beatriz. “Drummond, cronista do Rio”. In: *Revista USP*, nº. 53. São Paulo, março-abril-maio, 2002, pp. 78-84.

SIMON, Iumna. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. “Na praça de convites”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 140-148.

SKSLO, Gilda Salem. “Drummond e Bandeira, os cronistas-poetas”. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, pp. 77-96.

3. Outros cronistas brasileiros

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *O Turista Aprendiz*. Org. Telê P. A. Lopez. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. Org. Vera M. Chalmers. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

ASSIS, Machado de. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. Introdução e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Obra completa*, vol. III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006.

_____. *Bons dias*. Organização e notas John Gledson. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

_____. *O Espelho*. Organização, introdução e notas João Roberto Faria. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*, in: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BRAGA, Rubem. *O conde e o passarinho & Morro do isolamento*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Um pé de milho*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O homem rouco*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *A borboleta amarela*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *A cidade e a roça*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

4. Sobre a crônica brasileira

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Braga de novo por aqui” e “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: *Recortes*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, pp. 26-34.

COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*, vol. VI. São Paulo: Global, 2003, pp. 117-143.

DANTAS, Vinícius. “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”. In: Benjamin Abdala Jr. e Salette de Almeida Cara. *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, pp. 151-177.

- DIAS, Ângela Maria. “Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60”. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, pp. 57-75.
- DIMAS, Antonio. “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?”. In: *Littera*. Ano IV- nº 12. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1974, pp. 46-51.
- EULÁLIO, Alexandre. “O ensaio literário no Brasil”. In: *Escritos*. Org. Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1992, pp. 11-74.
- FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.
- FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Antonio Alcir Bernardez. “Rubem Braga: homem de jornal”. In: *Rubem Braga*. Org. Paulo Franchetti e Antonio A. B. Pécora. São Paulo: Abril Educação, 1980, pp. 65-81. (Coleção Literatura Comentada).
- GLEDSON, John. “Apresentação”. In: *Conversas de burros, banhos de mar e outras crônicas exemplares*. Organização de John Gledson. Lisboa: Cotovia, 2006, pp. 11-35.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Braga no país das maravilhas”. In: *O espírito e a letra*. Org. Antonio Arnoni Prado. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 464-467.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam”. In: CANDIDO, Antonio [et all.]. *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP/ Rio de Janeiro: Ed. UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 165-188.
- MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a *chronica*”, in: *As Mil Faces de um Herói-Canalha e outros ensaios*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, pp. 109-196.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Divagação sobre a crônica”. Inédito, 2010.
- PAES, José Paulo. “Crônica” (verbete). In: Massaud Moisés e José Paulo Paes. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980, pp. 129-131.

PORTELLA, Eduardo. “A cidade e a letra”. In: *Dimensões I*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, pp. 81-87.

RONCARI, Luiz. “A estampa da rotativa na crônica literária”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. Vol. 46, nº. 1/4, 1985.

_____. “Sermão, folhetim e crônica: três gêneros fora do lugar”. In: *Ciência Hoje*, vol. XI, n. 65, agosto de 1990, pp. 41-48.

SCHWARZ, Roberto. “Intervenção em debate”. In: Flávio Aguiar, José Carlos Sebe Bom Meihy e Sandra Vasconcelos (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 46-51.

5. Geral

ABREU, Maurício de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ADORNO, T.W. *Minima Moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, pp. 15-45.

_____. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 7-26.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 18. São Paulo, setembro de 1987, pp. 17-21.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 2º tomo. São Paulo: Martins, 1959.

- ARANTES, Otília Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. “O MST recriou a escola”. Entrevista realizada em 28 de outubro de 2008. Disponível em <http://www.mst.org.br/node/6210>. Acesso em 22/03/2009.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, Bertolt. “O rádio como aparato de comunicação”. Trad. Tércio Redondo. *Estudos avançados*, 21 (60), 2007, pp. 227-232.
- _____. *Histórias do Sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- CAMILO, Vagner. “Em tom menor”. In: Casimiro de Abreu. *As primaveras*. Organização e prefácio de Vagner Camilo. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. XI-XXIX.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

- _____. *Literatura e sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- _____. *Teresina etc.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Vários escritos*. 4ª ed. Duas Cidades/ Ouro sobre Azul: São Paulo/ Rio de Janeiro, 2004.
- _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. “Socialistas, comunistas e democracia no pós-guerra (entrevista)”. In: *Estudos de Sociologia*, vol. 11, nº. 20, 2006, p. 7-21.
- _____. “Entrevista – 06/06/1996”, in: Luiz Carlos Jackson. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. UFMG/FAPESP, 2002, pp. 125-148.
- _____. “Entrevista”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 34, 2011, pp. 3-13.
- CARONE, Edgar. *A república liberal – I (Instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difel, 1985.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FIORI, José Luís. “As leituras de 1964”. *Reportagem*, nº 55, abril de 2004, pp. 49-50.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese de doutoramento. FLCH-USP, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 2 volumes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1961.

_____. *Mucambos do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

_____. *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Recife: FUNDAJ/ Ed. Massangana, 1996.

FURTADO, Celso. “Uma política de desenvolvimento para o Nordeste”. In: *Novos estudos*, n. 1, dezembro de 1981, pp. 12-19.

GARCIA, Walter. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: Idem (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 207-231.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. UFMG/FAPESP, 2002.

KONDER, Leandro. “História dos intelectuais nos Anos 50”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000, pp. 355-374.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1999.

MAMMÍ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 157-165.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. 2ª ed. São Paulo/ Campinas, SP: UNESP/ FACAMP, 2009.

- MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: IEB/Edusp, 2001.
- _____. (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. “A complexidade de Volpi”. In: MONTERO, Paula e COMIM, Álvaro (orgs.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009, pp. 479-500.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. *A noiva da revolução/ Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 323-349. (O Brasil republicano, vol. 2).
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 44, 2007, pp. 105-124.
- _____. “Literatura e sociedade hoje”. In: *Literatura e sociedade*, n. 12. São Paulo, 2006, pp. 104-115.
- PASTA, José Antonio. “Tristes estrelas da Ursa: Macunaíma”. *Cadernos Porto & Virgula*, nº 4. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1993, pp. 27-32.
- _____. “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”. *Novos Estudos CE-BRAP*, nº. 55. São Paulo, novembro de 1999, pp. 61-70.

- _____. “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)”, in: *Cahier Centre de Recherche sur les Pays Lusophones*, v. 14. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 157-168.
- _____. “Variação machadiana sobre o tema da formação”. In: *Tensões e passagens*. Org. Daniel Tourinho Peres et al. São Paulo: Singular/ Esfera Pública, 2008, pp. 255-263.
- _____. “Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro)”. Trad. Cláudio R. Duarte, in: *Sinal de menos*, nº 4, 2010, pp. 13-25. Disponível em <http://www.sinaldemenos.org> (acesso em 28/03/2011).
- PENJON, Jacqueline e PASTA, José Antonio. “Le rythme singulier d’une formation historique”. In: PENJON, Jacqueline e PASTA, José Antonio (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 7-13.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Prefácio”. In: Idem (org.). *Ensaístas ingleses*. São Paulo: Jackson, 1958, pp. V-XV.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 157-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RENZI, José Pedro. *Um terceiro partido nos caminhos da liberdade: socialistas brasileiros na redemocratização em 1945*. Dissertação de Mestrado. IFCH-UNICAMP, 1994.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970”. In: Lúcia M. B. P. Neves; Marco Morel; Tânia M. B. C. Ferreira (orgs.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A/ Faperj, 2006, pp. 426- 435.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura brasileira*, tomo II. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro/ Aracaju: Imago/ Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. *Duas Meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. Trad. Leopoldo Waizbort. In: *Mana*, vol. 11, n. 2. Rio de Janeiro: 2005, pp. 577-591.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2009.

_____. “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2005, pp. 49-70.

TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 2ª série. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1977.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WISNIK, Guilherme. “Em torno da ideia de beleza sem esforço: arquitetura e bossa nova”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 166-189.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.