



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Charlene dos Santos França

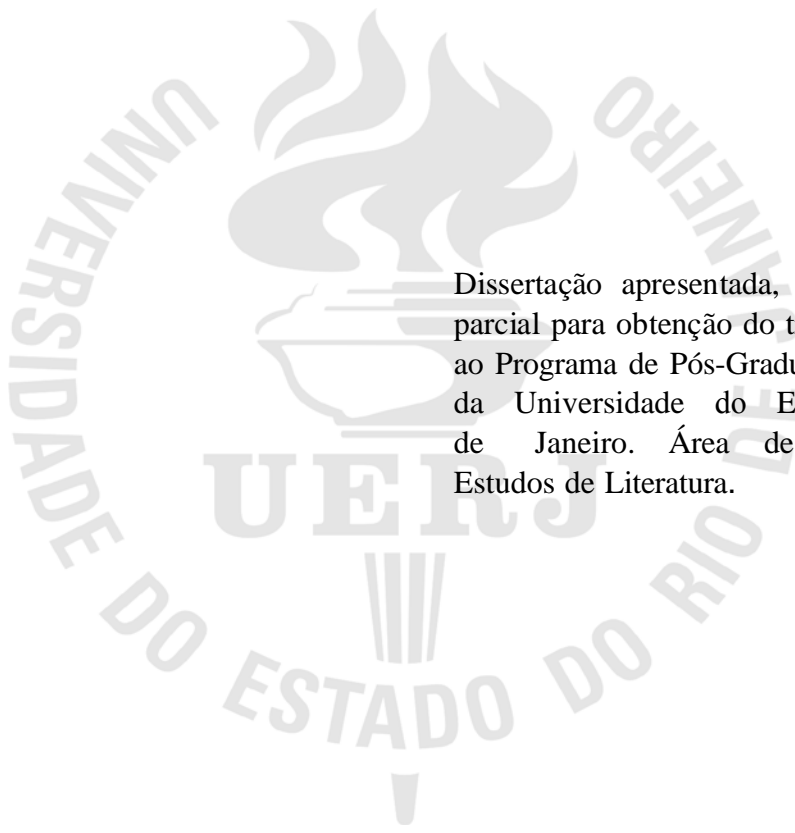
**Um cronista no meio do caminho ou no meio do cotidiano tinha a lírica:
o trivial perdido em Carlos Drummond de Andrade**

Rio de Janeiro

2018

Charlene dos Santos França

**Um cronista no meio do caminho ou no meio do cotidiano tinha a lírica:
o trivial perdido em Carlos Drummond de Andrade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A553 França, Charlene dos Santos
Um cronista no meio do caminho ou no meio do cotidiano tinha a lírica:
o trivial perdido em Carlos Drummond de Andrade / Charlene dos Santos
França. - 2018.
133 f. .

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Crítica e interpretação
– Teses. 2. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 3. Poesia
brasileira – História e crítica – Teses. 4. Redação de textos jornalísticos –
Teses. 5. Fusão cultural – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Charlene dos Santos França

**Um cronista no meio do caminho ou no meio do cotidiano tinha a lírica:
o trivial perdido em Carlos Drummond de Andrade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 24 de Setembro de 2018.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Beatriz Damasceno
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Pesquisa dedicada à minha família, minha base e inspiração que me move.

AGRADECIMENTOS

A Deus, de cujo controle não foge nenhum acontecimento - nem os banais e nem os grandiosos - e cuja palavra permeia o universo de poesia, minha inspiração e amor. A Sebastião França e Lindalva França, minha base e meu esteio. A Gustavo França e Zayama França, minha leveza. À Professora e orientadora Doutora Fátima Rocha, meu auxílio e acolhimento. Aos amigos que acreditaram e apoiaram, meus sorrisos de esperança.

O jornal conta histórias, mentiras (...) e nós vivemos folhetins sem o saber.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

FRANÇA, Charlene dos Santos. *Um cronista no meio do caminho ou no meio do cotidiano tinha a lírica: o trivial perdido em Carlos Drummond de Andrade*. 2018. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A partir da investigação da produção em prosa – mais especificamente, da crônica – de Carlos Drummond de Andrade e de seu diálogo com o lirismo presente em seus textos em verso, responsáveis pela projeção do escritor, este trabalho visa a proporcionar uma reflexão sobre a relevância das crônicas produzidas pelo autor, textos que apresentam menor repercussão no âmbito acadêmico, apesar de sua grande importância e expressão. O *corpus* da investigação inclui as obras *Fala, amendoeira* (1957), *Cadeira de balanço* (1966) e *Boca de luar* (1984), além da crônica com a qual Drummond encerra sua trajetória no *Jornal do Brasil*. Observando a intensa relação do autor mineiro com os textos da esfera jornalística e sua produção de seis mil crônicas, em obras que alcançaram quase o mesmo número de edições das que alcançaram suas produções em verso, pretende-se destacar a arte de mesclar a utilização de elementos triviais e corriqueiros e a linguagem informal, próprias da crônica, à linguagem lírica e poética, de forma singular. Para tanto, o presente trabalho apresentará a análise de dezenove crônicas das obras selecionadas (onze crônicas publicadas em *Fala, Amendoeira*, investigadas no capítulo dois, e oito crônicas diversas, publicadas em *Cadeira de balanço*, *Boca de luar* e no *Jornal do Brasil*, investigadas no terceiro capítulo), além de propor reflexões sobre a crônica enquanto importante gênero textual, e sobre os modos pelos quais Carlos Drummond de Andrade estabelece um relevante diálogo entre a crônica e o texto poético, propiciando uma rica contaminação e fricção entre esses dois gêneros.

Palavras-chave: Crônica. Lirismo. Esfera jornalística. Hibridismo. Prosa. Poesia.

ABSTRACT

FRANÇA, Charlene dos Santos. *A chronicler in the middle of the road or in the middle of the everyday had the lyric: the trivial lost in Carlos Drummond de Andrade*. 2018. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

From the research of the prose production-more specifically, the Chronicle-of Carlos Drummond de Andrade and his dialogue with the lyricism present in his texts in verse, responsible for the projection of the writer, this work aims to provide a reflection On the relevance of the chronicles produced by the author, texts that present lesser repercussions in the academic sphere, despite its great importance and expression. The corpus of the investigation includes the works of *Speech, Almond* (1957), *Rocking Chair* (1966) and *Moonlight* (1984), besides the chronicle with which Drummond ends its trajectory in the newspaper of Brazil. Observing the intense relationship of the miner author with the texts of the journalistic sphere and its production of 6000 chronicles, in works that reached almost the same number of editions of those who achieved their productions in verse, it is intended to highlight the art of merging the The use of trivial and everyday elements and the informal language, the Chronicle, the lyrical and poetic language, in a singular way. To this end, the present work will present the analysis of nineteen Chronicles of the selected Works (eleven chronicles published in speech, Almond, investigated in chapter two, and eight different chronicles, published in Rocking chair, Moonlight Mouth and in the Journal of Brazil, investigated in the third chapter), in addition to proposing reflections on the Chronicle as an important textual genre, and on the ways in which Carlos Drummond de Andrade establishes a relevant dialogue between the chronicle and the poetic text, providing a rich Contamination and friction between these two genera.

Keywords: Chronicle. Lyricism. Journalistic sphere. Hybridism. Prose. Poetry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A CRÔNICA: GÊNERO E COTIDIANO	15
1.1	Considerações e definições	15
1.2	Um gênero brasileiro	17
1.3	História, memória e literatura	20
1.4	A crônica entre o jornal e o livro - O entrelugar	22
2	UMA POESIA NO CAMINHO DO CRONISTA: DIÁLOGO E INVASÃO	25
2.1	“Alguma poesia” e lirismo: emoção e comoção	25
2.2	A crônica: vida e vocação	28
2.3	Um cronista lírico e penas alternadas: na obra <i>Fala, Amendoeira</i>	31
2.3.1	<u>A crônica “Fala, Amendoeira”</u>	31
2.3.2	<u>A crônica “Um Sonho Modesto”</u>	33
2.3.3	<u>A crônica “O Murinho”</u>	36
2.3.4	<u>A crônica “Arpoador”</u>	38
2.3.5	<u>A crônica “Cor-de-Rosa</u>	40
2.3.6	<u>A crônica “Feriados”</u>	41
2.3.7	<u>A crônica “Aeroprosa”</u>	44
2.3.8	<u>A crônica “O príncipezinho”</u>	46
2.3.9	<u>A crônica “A Musa de Visconti”</u>	49
2.3.10	<u>A crônica “Nascer”</u>	51
2.3.11	<u>A crônica “Ventania”</u>	53
3	DIVERSAS	58
3.1	Um cronista lírico e penas alternadas: de <i>Cadeira de balanço</i>	58
3.1.1	<u>A Crônica “As Coisas Eternas”</u>	59

3.1.2	<u>A Crônica “A Ressaca Noturna”</u>	62
3.1.3	<u>A Crônica “A Descoberta do Mar”</u>	65
3.2	Um cronista lírico e penas alternadas: de <i>Boca de Luar</i>	69
3.2.1	<u>A Crônica “A Estranha (e Eficiente) Linguagem dos Namorados”</u>	69
3.2.2	<u>A Crônica “Treze na Ilha”</u>	76
3.2.3	<u>A Crônica “Carta de Amor”</u>	79
3.2.4	<u>A Crônica “O Frívolo Cronista”</u>	83
3.3	Um cronista lírico e penas alternadas: do <i>Jornal do Brasil</i>	88
3.3.1	A Crônica “CIAO”	88
	CONCLUSÃO: CRÔNICA: POR QUE NÃO?	93
	REFERÊNCIAS	100
	ANEXOS A - Transcrição das Crônicas Analisadas nos itens 2 e 3	102
	ANEXOS B - Entrevistas com Pedro Graña Drummond e Antônio Carlos Secchin	130

INTRODUÇÃO

Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É principalmente da frequência das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsedante.

Charles Baudelaire. Pequenos poemas em prosa.

Partindo da observação de algumas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, material que, além do jornal, ocupou também o espaço do livro, e o diálogo estabelecido entre elas e o lirismo presente em seus textos em verso, os quais foram responsáveis pela projeção e consagração do escritor mineiro, este trabalho visa a proporcionar uma reflexão sobre a relevância das crônicas produzidas pelo autor – textos que obtiveram menor repercussão e visibilidade no ambiente acadêmico, apesar de sua inegável qualidade estética e dimensão ética, além de seu expressivo número de edições. Para essa investigação, foram selecionadas crônicas das obras *Fala, amendoeira* (1957), *Cadeira de balanço* (1966) e *Boca de luar* (1984), além de uma crônica publicada exclusivamente no *Jornal do Brasil*.

Com efeito, observando a intensa relação do autor com os textos da esfera jornalística, (atividade que auxiliou a expansão de seu público leitor) e sua produção de seis mil crônicas, parte da qual posteriormente compôs obras que alcançaram quase o mesmo número de edições das que alcançaram suas produções em verso, pode-se destacar, na sua produção em prosa, a arte de mesclar a utilização de elementos frívolos e banais à poesia como linguagem. Deste modo, o lirismo é descoberto e evidenciado nos episódios e elementos corriqueiros e cotidianos. Cotidiano que se constitui matéria prima do gênero.

Assim, levando em consideração a relevância dessa produção cronística – que é fruto da vivência e do trabalho cotidianos –, sem dissociá-la da poesia, mas buscando compreendê-la e valorizá-la dentro do jogo de cumplicidade e diálogo com o poema – jogo também presente na obra de outros poetas de grande expressão que também tiveram suas crônicas e

demais textos em prosa considerados em plano secundário pela academia –, esta pesquisa aborda crítica e estilisticamente as crônicas e registros cotidianos de Carlos Drummond, tomando-as como protagonistas de uma vida inteira de contribuição para a literatura nacional. Neste âmbito, destacamos a importância do jornal para o estabelecimento e a continuidade do gênero cronístico, e da poesia como forma de expressão, presente mesmo no texto em prosa, em uma cumplicidade e reciprocidade encantadoras, harmonizando vida e sentimento, vivência e ficcionalidade.

A vasta produção em prosa de Carlos Drummond de Andrade, que não se limita às crônicas, estendendo-se também aos contos e ensaios, não recebe a mesma atenção no ambiente acadêmico e não alcança a mesma visibilidade que a sua produção em verso, de forma que, o nome Carlos Drummond de Andrade dispensa a designação de *poeta*, enquanto ainda é necessário a estudiosos e leitores que se explicita a faceta do *cronista*, pois a associação entre o autor itabirano e a crônica não é tão imediata.

Deste modo, salientando o fascínio do escritor pelo jornalismo, atividade que exerceu por sessenta e quatro anos (1920 a 1984), julga-se necessária a compreensão do diálogo que o autor promove entre os gêneros, compondo assim uma prosa poética (texto em prosa que se vale da poesia como linguagem) ou uma poesia do cotidiano (texto que se vale da elaboração formal e de procedimentos artísticos, tendo as vivências diárias por pano de fundo), apesar do suposto distanciamento entre prosa e poesia, e da preferência acadêmica por sua produção em verso. Embora Drummond seja nomeado e considerado como “poeta por excelência”, percebe-se, a partir da fala do próprio escritor, que tal classificação é por ele relativizada, não correspondendo ao que o autor mineiro diz ter escolhido e assumido como vocação:

Na realidade, a minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior à do poeta. Me deram esse título de poeta quando, na verdade, eu sou jornalista. Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto muito bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui redator de três outros jornais. Então minha vocação é mesmo para o jornal (ANDRADE, 1984, p 50).

Ainda sobre o diálogo entre os fatos cotidianos e o lirismo, o autor afirma, sobre sua primeira obra em prosa, *Confissões de Minas* (1944), a própria impossibilidade de sobrepôr poesia à prosa: ele utiliza a prosa para captar as situações banais do dia-a-dia, e a poesia como linguagem, estabelecendo entre elas uma relação de “contaminação” e um vínculo indissolúvel:

Este é um livro de prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la. Seria inútil repisar o confronto das duas formas de expressão, para atribuir superioridade a uma delas. Mas a verdade é que se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo (ANDRADE, 2011, p.11).

Nesse contexto, serão evidenciadas as especificidades da crônica de Carlos Drummond de Andrade: os recursos estilísticos que as constroem e as aproximam da poesia, a visão de mundo que essas crônicas propõem e a constante iluminação do cotidiano que nelas se projeta. Dessa forma, Drummond constitui-se um escritor que transita sem nenhuma perda entre a crônica e a poesia, minimizando assim a possível distinção e a fronteira entre os gêneros.

Para a análise que pretende empreender, este trabalho conta com a contribuição crítico-teórica de autores como Antônio Cândido, Pedro Lyra, José Marques de Melo, Angélica Soares, Flora Sussekind e outros que abordam conceitos e questões relativos ao jornalismo, à crônica literária e ao lirismo, auxiliando a melhor compreensão desse segmento significativo da produção do Carlos Drummond de Andrade.

Em seus textos críticos, os autores citados refletem sobre a importância da crônica como gênero, sobre o seu lugar e o seu trânsito entre o jornal e o livro, além de suas peculiaridades. Nessas reflexões será embasada a análise dos textos aqui selecionados, produções que são frutos de uma atividade duradoura, desenvolvida desde a estreia ainda em Minas Gerais, em 1920, quando Drummond iniciou a sua colaboração nos jornais, ofício que desenvolveu até o fim da vida, ocupando todos os espaços, como poeta e como prosador:

Para além da questão financeira, os poetas, sempre habituados a um público restrito, por intermédio da crônica, ampliaram consideravelmente sua base de leitores. A poesia se enriqueceu com a contribuição milionária dos fatos, dramas, gírias e todo tipo de miudezas. A imagem rara, insólita e inesperada da poesia se mesclou à linguagem cotidiana, trivial, de todo dia (MASSI, 2012, p. 52).

O uso de pseudônimos, o olhar atento para o trivial e a capacidade de elevar e enlevar situações cotidianas e banais são marcas da rica contribuição, como cronista, de um autor que experimentou gêneros diversos, estabelecendo entre verso e prosa uma cerrada cumplicidade, em uma relação de “contaminação”.

Assim, a pesquisa emerge a partir do interesse pela crônica literária enquanto gênero textual rico e suscitador de reflexões, pela linguagem poética e da curiosidade pelas produções em prosa de Carlos Drummond de Andrade e pelo lirismo que as permeia. É importante ressaltar que a incorporação do trivial e do prosaico pela poesia e do lirismo pela prosa constitui-se como uma das marcas das produções literárias modernas.

Seis mil crônicas como legado de uma trajetória literária vinculada à história das revistas e dos jornais; um relacionamento duradouro com a cidade do Rio de Janeiro; um poeta celebrado; um cronista menos reconhecido no ambiente acadêmico: Carlos Drummond de Andrade é o ponto de partida de um olhar para fora, para o trivial e o irrisório, olhar tão rico e tão bem representado pela crônica, gênero leve, incisivo, suscitador de questionamentos e também repleto de sentimento e subjetividade.

Este trabalho é organizado em três capítulos. O primeiro, **A crônica: gênero e cotidiano**, expõe e comenta definições relevantes sobre a crônica e a apresenta enquanto produto ligado diretamente à história, à memória e à literatura nacional, além de abordar a sua origem e o seu percurso entre o jornal e o livro. O segundo capítulo, **Uma poesia no caminho do cronista: diálogo e invasão**, contém, além de conceitos sobre lirismo e subjetividade e considerações sobre a relação de Carlos Drummond de Andrade com o exercício da atividade jornalística, a análise de algumas crônicas da obra *Fala, Amendoeira*, explicitando recursos que as aproximam do lirismo presente nos poemas drummondianos.

No terceiro capítulo, intitulado **Diversas**, serão exploradas crônicas incluídas em *Cadeira de balanço*, *Boca de luar* e em edições do *Jornal do Brasil*, também com o objetivo de evidenciar o diálogo ou a fricção entre prosa e poesia, e refletir, assim como no capítulo anterior, sobre a linguagem, marcada pelo lirismo e carregada de emoção, que transcende situações e acontecimentos banais e cotidianos. No segundo e no terceiro capítulo, foi escolhida para alguns subtítulos a expressão “Penas alternadas”, com o intuito de explicitar o trânsito entre os gêneros apresentados e o olhar do autor, que se volta ora para acontecimentos externos, ora para movimentos introspectivos, trocando “as penas” e os registros, colocando-se entre cronista e poeta, ou constituindo-se como um poeta do cotidiano.

A conclusão, que recebe o título de **Crônica: por que não?**, retomará questões sobre a crônica enquanto gênero (menor?) e sua recepção, procurando enfeixar as considerações sobre a extensa produção de textos em prosa do autor mineiro, sua relação com o título de poeta nacional de maior expressão, e a poesia como linguagem “contaminadora” em sua escrita em

prosa, evidenciando um vínculo indissociável, harmônico e forte entre os dois gêneros, polos opostos atraídos pela linguagem e alinhavados pela pena do autor.

Os anexos incluem os textos analisados nos capítulos 2 e 3 e duas entrevistas realizadas, a primeira, com Pedro Augusto Grãna Drummond, neto de Carlos Drummond de Andrade e divulgador de sua obra, a segunda, com o professor emérito da UFRJ, poeta, ensaísta e membro da Academia Brasileira de Letras, Antônio Carlos Secchin.

1. A CRÔNICA: GÊNERO E COTIDIANO

1.1. Considerações e definições

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. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.

Machado de Assis. “História de 15 dias”.

A intenção de reunir e classificar as obras literárias de acordo com características comuns, ou seja, através de semelhanças estruturais e de origem, pode ser observada desde a antiguidade clássica. A divisão tradicional entre textos dos gêneros lírico (textos poéticos), épico (classificação substituída por “narrativo” em uma abordagem mais atual) e dramático (textos teatrais) já aponta para uma questão antiga, desde Platão e Aristóteles, mas ainda permanente, e que vem passando por mudanças até a atualidade, já que, na escrita moderna, essas fronteiras estruturais tornam-se cada vez mais tênues e a visitação ou diálogo entre os gêneros, cada vez mais comum.

Assim, compreendendo o gênero de acordo com a acepção latina da palavra, (*genus-eris*: nascimento, origem, família, classe ou espécie), cada obra é filiada a uma espécie ou família de estrutura comum, porém, a cada tempo ou época, essas “regras” ou conjunto de traços comuns, meramente normativos ou descritivos, vão se diferenciando e se flexibilizando, fazendo com que a “pureza” dos gêneros seja relativizada.

Também a crônica, texto por si só volúvel, fragmentário e flexível, a partir desses pressupostos, passa, desde a era cristã, por mudanças relevantes. A princípio, apenas uma relação de acontecimentos organizada cronologicamente e sem apresentação do ponto vista do

autor, ganha, a partir da Idade Média, uma perspectiva individual e um caráter opinativo sobre a história, passando esses relatos a se chamar “cronicões”. No século XVI, sua nomenclatura foi substituída por história, e apenas no século XIX começou a evidenciar trabalho literário, aproximando-se do conto e do poema. Ligada sempre ao seu tempo, a crônica constitui-se um:

(...) registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução dos fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o (SOARES, 2001, p. 64).

Esse tipo de texto, no Brasil, foi amplamente explorado por autores como José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac – e, posteriormente, por Ruben Braga, Manuel Bandeira e pelo autor cuja obra norteia este trabalho, Carlos Drummond de Andrade –, desde que, valendo-se do Folhetim, espaço no jornal destinado ao entretenimento, ao tratamento de assuntos do cotidiano e à experimentação, trazia, além dos benefícios dessa última, a vantagem, para o autor e para a imprensa, do grande alcance de público, que aguardava por cada narrativa.

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lençinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente ao livro (MEYER, 1996, p. 303)

Gênero considerado por alguns estudiosos como secundário e efêmero por natureza, porém valorizador da experiência humana no presente e através do tempo, do prosaico e do banal, a crônica alia de forma eficaz o âmbito material a elementos próprios da criação, do mágico e do poético, o que Alfredo Bosi chama de “materialismo animista (porque fundado na junção de corpo e alma), para explicar o modo de ser de toda a nossa cultura popular (...) num mundo misturado e único” (Apud ARRIGUCCI, 1987, p 40).

Dessa forma, a crônica é antes de tudo a expressão da relação do homem com o tempo. Sua tendência à captação da beleza e da grandiosidade a partir do precário e pobre, característica relevante do gênero, na obra do autor analisado salienta-se a partir da influência modernista, estética com a qual Drummond estabeleceu estreita relação.

Com uma linguagem volátil e volúvel, na crônica se evidencia, a partir do trivial, a “poesia do cotidiano”. Por ter seu berço no espaço de experimentação do folhetim e pelo fato de pertencer por natureza ao ambiente jornalístico, torna-se em si mesma um paradoxo. A

princípio, não tem caráter literário e não é produzida para se perpetuar, podendo ser considerada um texto menos artístico, ao mesmo tempo em que se constitui o avesso da notícia, ocupando, no jornal, o lugar da subjetividade. Tem como características mais relevantes a linguagem coloquial, o ritmo ágil, o diálogo com o leitor e a ligação com a tradição oral e com narrativas que perpassam o tempo.

O cronista, então, constitui-se um *lírico de passagem*, um *catalisador da emoção poética*, atribuindo sentido solene às palavras comuns, proporcionando ao leitor uma nítida e habilidosa “fotografia do instante”. Dessa forma, a crônica pode exprimir o documento de uma época, o testemunho de uma experiência pessoal, a opinião sobre assuntos e acontecimentos atuais, ou, ainda, inscrever a História no texto. Próxima algumas vezes da épica e da lírica, encontrou no Brasil, apesar da origem europeia, terreno fértil e significativo ao seu desenvolvimento, tornando-se um importante trabalho artesanal que ultrapassa os limites do relato histórico e supera os interesses pelo consumo de novidades e a avidez por transformações constantes da vida moderna, transformando a experiência cotidiana em poesia e sublimação.

1.2. Um gênero brasileiro

No Brasil, a crônica conquista o seu espaço com os escritores românticos, como Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, entre outros, que a integram ao seu projeto de *invenção* da recente nação: em suas crônicas, os dois escritores descrevem e comentam os costumes da Corte, a sua modernização, a sua história. Nas mãos de Machado de Assis, a crônica adquire ainda mais projeção, mas é no século XX que ela passa, de gênero pouco explorado pela crítica literária, a ser considerada por alguns estudiosos como o gênero genuinamente nacional, devido a caracterizar-se – como também acontece com o romance – por seu cunho documental e pela força de testemunho da época em que é produzida.

Esta valorização se deve à aclimação, à aquisição de características próprias e do distanciamento da origem europeia, além de uma nova realidade editorial: a partir de 1930, a crônica passa a ocupar as páginas dos livros e ganha grande relevância nas coletâneas, concorrendo com outros gêneros, principalmente com o romance. Em 1960, há a criação de editoras com a finalidade de promoção desse tipo de publicação, o que fortalece o gênero, a

despeito da resistência de alguns homens de letras. A crônica conquista, assim, seu espaço a partir de quando transcende ou ultrapassa o espaço dos jornais e o modelo francês.

Se, segundo Marie Eve Thérénty, professora e estudiosa das relações entre imprensa e literatura, “Delpphine de Girardin, antiga musa e poetisa romântica, esposa de Émile de Girardin, o criador de *La Presse*, é quem funda verdadeiramente o gênero da crônica, estabelecendo os seus códigos e estratégias” (Apud SOARES, 2001, p. 26), no Brasil, Machado de Assis é o responsável pela sua consolidação e propagação. Como filho que ganha autonomia diante da influência e orientação dos pais, há um importante rompimento: enquanto na França a crônica se destinava somente aos jornais, no Brasil, ganha status de gênero novo, ligado a uma nova realidade, e ganha também um novo destino: as páginas dos livros.

Antonio Cândido cogita que a crônica é um “gênero brasileiro pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CÂNDIDO, 1992, p.15). Para muitos críticos, a crônica também é um “fenômeno literário brasileiro” por ter encontrado no Brasil, como já foi mencionado, espaço propício ao seu desenvolvimento. Há, portanto, a ligação íntima com o *cenário interno*, com a linguagem e com todos os outros elementos relevantes à constituição do gênero.

Sobre a origem e aclimação da crônica à realidade brasileira, Machado de Assis, inicialmente, com a publicação da série “Aquarelas”, publicada na revista *O espelho* em 1859, se posiciona de forma oposta. Ao descrever tipos sociais, entre eles o parasita, o aposentado, o folhetinista, entre outros, produzindo retratos permeados pela presença do humor, Machado de Assis afirma que o folhetinista é “uma das plantas europeias que dificilmente se têm aclimatado entre nós” (Apud SOARES, 2001, p. 33) e que “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil” (Idem). Entretanto, em solo brasileiro, a planta europeia não só se aclimatou como se desenvolveu de forma peculiar e segura.

Então, sem considerar a carta de Pero Vaz de Caminha como a primeira produção do gênero no Brasil – visto que a carta, carta-diário ou ainda relato de viagem, constitui um gênero diverso do analisado, um importante momento para o desenvolvimento da crônica em terras brasileiras é o ano de 1854, no qual José de Alencar, autor romântico de maior representatividade de um projeto de construção e consolidação da literatura nacional, produz para *O Correio Mercantil* a série de crônicas intitulada “Ao correr da pena”, textos dominicais que tratavam de assuntos diversos, como bailes, saraus, inaugurações e etc, com uma linguagem que brincava de vaivém entre a informativa e a poética, aproveitando-se de um espaço em que cabiam pequenos contos, ensaios breves e prosas poéticas, gêneros que

pretendiam informar o leitor sobre os acontecimentos da semana sem a rigidez e as características próprias das demais seções dos jornais.

Machado de Assis, por sua vez, com um olhar mais crítico e contundente, em 1859, indicado por Quintino Bocaiúva, entra para a redação do *Diário do Rio de Janeiro*. Produziu como cronista também para a *Semana Ilustrada* (1860-1875), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-1878), *O Cruzeiro* (1878), e para a *Gazeta de Notícias*, a partir de 1881, mostrando um Rio de Janeiro que se civilizava e se transformava profundamente, processo que se iniciara a partir da chegada da corte portuguesa. É tal a importância da crônica de Machado de Assis que o autor faz da crônica matéria de sustentação para toda a sua produção romanesca de mais de quarenta anos.

Portanto, Machado de Assis produz suas crônicas num tempo em que o gênero já assumira a sua feição de literatura ligada ao âmbito jornalístico. Os jornais haviam passado a publicar uma seção, quase sempre semanal, na qual Machado de Assis, por exemplo, escrevia utilizando pseudônimos, como o pseudônimo Dr. Semana para as crônicas publicadas em *A Semana*, contribuindo ainda mais para que a designação “crônica” recebesse um novo significado: ela tornou-se parte integrante do jornal, na qual se retratavam as inquietações, interesses e expectativas do homem urbano, ávido pelo consumo e pelas novidades da vida moderna. Outros autores brasileiros percorreram o mesmo caminho, valendo-se das páginas dos jornais e do espaço do folhetim e utilizando pseudônimos para o exercício da escrita.

Amparada inicialmente pelos ideais românticos, a crônica passa a estabelecer um diálogo com outros gêneros, sendo influenciada pela prosa e pela poesia, fortalecendo-se como gênero literário, consolidando-se a partir de 1930, como já foi tratado, como gênero textual brasileiro, em que vão se destacar escritores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, ligados ao movimento modernista. Além de Carlos Drummond de Andrade – que também apresenta forte ligação com o Modernismo, dirigindo revistas do período e que é tema da presente pesquisa; Rubem Braga – um dos principais, mais criativos e líricos cronistas brasileiros, projetado pelo gênero em questão e que se torna um modelo para os outros, dando à crônica autonomia estética; Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, e muitos outros.

Outro nome de grande relevância no campo da crônica, ainda no início do século XIX, é o de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, carioca que em 1899 iniciou sua carreira de jornalista, produzindo para o jornal *O Tribunal*. Entre 1900 e 1903 escreveu para os jornais *O Paiz*, *O Dia*, *O Tagarela* e o *Correio Mercantil*, usando pseudônimos distintos. Em 1903 ingressou na *Gazeta de Notícias*, e no dia 26 de novembro escreveu o artigo “O Brasil Lê”,

uma enquete sobre as preferências literárias do leitor carioca. Pela primeira vez assina “João do Rio”, pseudônimo com o qual entrou para a posteridade como detentor de um olhar carioca por excelência.

A partir da Semana de Arte Moderna (1922), a crônica passa por transformações, devido ao movimento de exaltação nacional e à valorização de temas e estilos mais “brasileiros”, acentuando-se, durante esse processo, a utilização da linguagem coloquial.

Nas décadas de 1940 e 1950, os já mencionados Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, influenciados por essa nova abordagem modernista, beneficiaram-se da nova linguagem, com produções permeadas de lirismo, literárias por excelência, e em um tom leve, despreocupado, próximo ao da conversa diária. Muitos autores de meados do século XX estabeleceram-se no cenário literário nacional por meio da crônica.

Esse gênero extremamente versátil é classificado por Antonio Candido (1992) da seguinte forma: crônica diálogo; crônica narrativa; crônica de exposição poética; e crônica biográfica lírica. Tais modalidades mostram que o gênero plantado no Brasil floresce, se ramifica e se expande de maneira peculiar e firme. Não devendo ser classificada de forma fechada, a crônica revelou no Brasil, em cada uma das modalidades mencionadas, nomes de grande expressão e importância para a literatura nacional.

1.3. História, memória e literatura

A crônica define-se como exercício de “Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido” (ARRIGUCCI, 1987, p. 51), definição que a aproxima da História, com a qual também estabelece relação. A crônica histórica, como a medieval, é narração de fatos que obedecem a uma ordem cronológica, sendo, então, a partir desses aspectos, considerada a antecessora da historiografia moderna.

Valorizando a experiência através do tempo e concatenando passado e presente, a crônica, na antiguidade, dá ao cronista o papel de narrador da História, distinguindo-o do historiador, por precedê-lo e por narrar os fatos através de uma perspectiva religiosa, sem a responsabilidade de explicá-los (função do historiador, posterior a ele), e aproximando-o do contador de histórias ou de casos, aquele que passa adiante as experiências vividas, oralmente ou através do registro escrito.

Na atualidade, afastando-se daquela primeira acepção histórica, a crônica passa a ser parte integrante de jornais e revistas, constituindo-se a princípio como o relato ou a opinião sobre os fatos do dia-a-dia que são matéria prima dos textos informativos, sendo vinculada à imprensa.

A partir de seu significativo e peculiar desenvolvimento no Brasil, adquire autonomia e uma estética expressiva, tornando-se um gênero literário de fato, aproximando-se, como já foi mencionado, do texto lírico, do conto e da confissão. Flexível, ela mescla fato histórico e ficção, distanciando-se do texto meramente informativo, fortalecendo-se como matéria nova e heterogênea, herança da mistura proporcionada pelo folhetim, espaço por onde a literatura entrou no jornal, percorrendo acontecimentos variados. Nas palavras de José de Alencar, em “Ao correr da pena” (crônicas escritas para o *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, em 1854 e 1855), o cronista é “como colibri a esvoaçar em ziguezague”, figura que expressa bem a volubilidade, tanto temática quanto de linguagem, presente na crônica:

Percorrer com os olhos da História esses textos breves e saborosos que passam a ocupar na grande imprensa (outra das novidades do tempo) o espaço anteriormente ocupado pelo folhetim constitui-se, simultaneamente, um prazer e uma árdua tarefa. Sem dúvida a riqueza do comentário imediato sobre a vida da cidade, aliada à qualidade literária inquestionável de alguns cronistas, dilui as fronteiras entre prazer e ofício para o historiador que se aventure a explorar essa particular documentação (NEVES, 1992, p. 77).

A ligação inicial com a História e com o registro de fatos que permeiam a informação e explicitam o trânsito das experiências através do tempo aproximou a crônica, a partir do Modernismo, no século XX, do discurso do contador de histórias, e da tentativa de um resgate da memória não só do cronista, mas também da nação. O autor modernista se reaproxima dos fatos, num exercício de contador de casos que contribui para a preservação da memória das experiências pessoais e coletivas:

(...) uma consciência mais abrangente do país passa a reger o espírito da crônica modernista. Por isso, muitas vezes ela se volta para o passado colonial retomando sua antiga forma histórica para recuperar retalhos da memória da nação. Por isso, ainda outras vezes lembra a voz do narrador oral, já fugidia no meio urbano, contando histórias de outros tempos, tentando resgatar uma experiência a caminho de se perder para sempre. E ao mesmo tempo, ela é o registro dos instantâneos da vida moderna... (ARRIGUCCI, 1987, p. 63)

O registro da passagem de tempo resgata, através do texto, as experiências pessoais e coletivas ligadas tanto à tradição oral quanto, algumas vezes, ao que Arrigucci chama de literatura culta. O cronista se constitui também, segundo o estudioso, um artesão e

transformador das experiências, perpetuando-as e fazendo com que elas não se extingam, através de suas narrativas.

Desligando-se dessa relação com a história que apresentava na antiguidade e afastando-se do modelo medieval a partir da expansão da produção jornalística no século XIX, passando dos antigos registros dos fatos históricos ao registro dos instantâneos da vida moderna e das miudezas da casualidade, dos encontros e da agitação do cotidiano das grandes cidades, a crônica sobrevoa o presente e as experiências individuais e coletivas, evidencia aprendizados, e, sob um olhar crítico, bem-humorado, irônico ou melancólico, vence o duelo contra a efemeridade, deixando permanente a marca da poesia de cada um desses mínimos instantes.

1.4. A crônica entre o jornal e o livro - O entrelugar

Assim, observando a importância desse tipo de produção, alguns aspectos podem ser destacados em relação à crônica enquanto gênero textual. As controvérsias começam pelo lugar intermediário que ocupa, entre o jornal e o livro. Para alguns estudiosos, a crônica, por pertencer primeiramente à esfera jornalística, tem o seu caráter artístico reduzido. Para Antonio Candido, por exemplo, ela “não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Sendo ela por natureza efêmera e não suportando por isso a leitura em série, fato que talvez explique a menor repercussão da obra drummondiana em prosa relativamente à sua produção em verso, já que a poesia, gênero que projetou o autor, seria considerada gênero mais “artístico”, a crônica, presa principalmente ao tempo presente, não seria produção para se perpetuar, afastando-se do texto literário. Apesar dessa concepção, destaca-se assim, sem nenhuma perda, como um texto literário e artístico nos veículos em que circula.

Essa ambivalência fica clara, por exemplo, em um paralelo estabelecido por Marília Rothier Cardoso, que aproxima crônica e moda, e afirma que “como a moda, a crônica tem seu lado de mercadoria e sua face indomável de arte. Ambiguidade fascinante e difícil, que se expressa na oscilação entre falta e excesso” (CARDOSO, 1992, p. 142).

Nesse meio do caminho, transitando entre o texto-mercadoria e a arte, ela, ainda no século XIX, com a chegada do folhetim, modelo trazido da França e que estabelece o cronista como explorador de novidades, trata o acontecimento como moda, ou seja, valorizando o novo e servindo de vitrine para a sedução do leitor, possivelmente desatento e apressado, colocando-se para alguns estudiosos como “rebaixamento da épica”, ou aplicação desta às miudezas do cotidiano.

Deste modo, desde o folhetim, no século XIX, definido como rés-do-chão, rodapé, espaço “vale-tudo” destinado ao entretenimento, chamariz de leitores e espaço para a experimentação estética que recebia igualmente autores experientes e novatos, a crônica apresenta também a desconstrução e a crítica dos costumes burgueses através da exposição de seus vícios, interesses e excessos.

Nascido, portanto, de um espaço volúvel, leve e doador de recursos ilimitados ao folhetinista, o texto da crônica já se apresentava por si só secundário e descartável, porém dotado e permeado da grandiosidade e da poeticidade presentes no instante. Saboroso e viciante como o açúcar:

Uma crônica é como uma bala. Doce, alegre, dissolve-se rápido. Mas açúcar vicia, dizem. Crônica vem de Cronos, deus devorador. Nada lhe escapa. Quando se busca a bala, resta, quando muito, o papel no chão, descartado. A crônica-bala, sem pretensões nutritivas, nunca foi artigo de primeira necessidade. Só aos alfabetizados se permite esse luxo suplementar. Traz prazer, fugaz, talvez perigoso. Ao desembulhá-la, -pum!-, Um estalo. Cronos é implacável. Até a gula acaba devorada. (CARDOSO, 1992, p. 142).

A crônica constitui uma produção realizada sob encomenda, e resulta do trabalho profissional. Tendo origem em um espaço intermediário, caracterizando-se pela ausência de pretensões, possuindo designações diversificadas como crônica policial, política, e outras, a crônica faz parte de uma trajetória comum a inúmeros autores nacionais, incluindo o autor objeto de análise deste trabalho, Carlos Drummond de Andrade. Ela passa a integrar o espaço do livro, a despeito da profecia de que não suportaria a leitura em série e de que não foi feita de fato para se perpetuar:

No livro, porém, a crônica sugere o reparo de Tristão de Ataíde e gera a monotonia, e o possível sobressalto que acompanha a leitura dum boa crônica de jornal se atenua pela expectativa de uma sensação análoga oferecida pela leitura de um texto colocado a seguir. Mais do que o poema, a crônica perde quando lida em série; reclama a degustação autônoma, uma a uma, como se o imprevisto fizesse parte de sua natureza, e o imprevisto colhido na efemeridade do jornal, não na permanência do livro. Eis porque raras crônicas suportam releitura; é preciso que ocorra o

encontro feliz entre o motivo da crônica e algo da sensibilidade do escritor à espera do chamado para vir à superfície (MOISÉS, 1982, p. 110).

Seguindo caminho oposto ao apontado por Moisés Massaud, sem perder seu caráter artístico e adaptando-se perfeitamente ao espaço do livro, sem estar fadada ou aprisionada ao espaço do jornal (como se não houvesse sobrevivência fora dele), a despeito de sua efemeridade e sua ligação com o tempo e sua passagem, a crônica também se perpetua e se estabelece como gênero literário rico e artístico, apontando para a subjetividade e para a poesia das pequenas experiências em qualquer um dos dois endereços.

Assim, o imprevisto tem suportado releituras, bem como o encontro entre o fato e a sensibilidade do escritor tem ocorrido sutil, porém fortemente, evidenciando que o novo endereço não trouxe perda ou prejuízo ao gênero, haja vista o expressivo número de edições dos volumes de crônicas, no caso de Drummond, e dos já mencionados autores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, seus companheiros modernistas na arte de retratar a vida cultural e social brasileira, além de Fernando Sabino e Rubem Braga, projetados e reconhecidos acima de tudo pelo gênero em questão.

Da produção de seis mil crônicas de Carlos Drummond, frutos de intensa atividade jornalística, apenas seiscentas passaram ao espaço do livro, reunidas e distribuídas em dez livros: *Fala, amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de balanço* (1966), *Versiprosa* (1967), *Caminhos de João Brandão* (1970), *O poder ultrajovem* (1972), *Os dias lindos* (1977), *De notícias e não notícias faz-se a crônica: histórias, diálogos, divagações* (1974), *Boca de luar* (1984) e *Moça deitada na grama* (1987), sendo o número de edições muito próximo ao das produções em verso.

Cabe então o questionamento proposto por Afrânio Coutinho: “Não será antes [a crônica] um gênero anfíbio que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro?” (COUTINHO, 1986, p. 135). A resposta seria tão positiva e ambivalente quanto a própria crônica. Apesar do livro, nem sempre sua leitura ocorre em série. Apesar da sua importante presença na esfera jornalística, tem permanecido através do enriquecimento do trivial e da linguagem peculiar, que eleva até os acontecimentos mais banais. Assim, inúmeros autores brasileiros deixaram um relevante legado trilhando o rico, versátil e desprezioso caminho da crônica.

2 UMA POESIA NO CAMINHO DO CRONISTA: DIÁLOGO E INVASÃO

2.1 “Alguma poesia” e lirismo: emoção e comoção

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.
Carlos Drummond de Andrade. Alguma Poesia.

Na antiguidade greco-romana, as composições acompanhadas pela lira ou pela flauta, voltadas totalmente para a expressão dos sentimentos individuais e opostas às composições que procuravam cantar o coletivo, como as epopeias, eram os cantos líricos, de que eram exemplo as cantigas de ninar, as cantigas amorosas e as de lamento pela morte de alguém, permeadas de emoção e subjetividade:

O conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva que se amplia em suas conexões até os limites do mundo, em toda sua riqueza, mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. (HEGEL, 1979, p. 176).

Dessa forma, a poesia lírica constitui-se como fundamentalmente subjetiva, em função do papel privilegiado que confere ao “eu”, as composições dramáticas estão no âmbito da objetividade e são voltadas ao “tu”, enquanto as épicas são direcionadas a “ele” e unem assim os dois aspectos numa perspectiva “objetivo-subjetiva”.

Marcadas pela emoção, pela aproximação com a música e pelo diálogo entre o eu lírico e o objeto cantado, ao passarem para o registro escrito, as composições líricas mantiveram os recursos que aproximam a palavra e a música, como o ritmo, as rimas, as repetições de versos ou expressões, que são fundamentais para a fusão entre sujeito e objeto.

Outro aspecto importante na composição lírica é o uso predominante da coordenação. A emoção lírica se vale e se favorece desse tipo de organização, pois tal recurso impede uma

compreensão estabelecida entre lógica e circunstância, própria da subordinação, contribuindo ainda para a fragmentação e a quebra da linearidade frásica e aproveitando o “incompleto” para que a emoção seja destacada ou privilegiada. Reunindo, assim, efeitos sonoros e semânticos, os poemas líricos criam uma unidade, dificultando qualquer alteração ou até mesmo tradução sem perda de sentido.

O efeito do que Angélica Soares chama de mimesis do estado afetivo, que é a identificação do eu poético com o objeto que canta e a eliminação dos distanciamentos entre um e outro, também é traço importante no lirismo moderno e pode ser observado, além da linguagem poética e da dramatização da emoção, nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, objeto desta pesquisa.

Angélica Soares ainda apresenta sobre o lirismo três noções básicas: a) O eu lírico ganha sempre forma no modo especial de construção do poema: na seleção e combinação das palavras, na sintaxe, no ritmo, na imagística; b) Assim, ele se configura e existe diferentemente em cada texto, dirigindo a nossa recepção; c) E, por isso, não se confunde com a pessoa do poeta (o eu biográfico), mesmo quando expresso na primeira pessoa do discurso (SOARES, 2001, p. 26).

A partir dessas considerações fundamentais, é possível apreender com mais clareza uma acepção moderna de lirismo, chamada de lirismo participante, ou ainda lirismo social, cujo conteúdo, menos intimista, se desvincula da “desmaterialidade” presente, por exemplo, nas composições amorosas classificadas essencialmente como líricas. Há, então, a substituição da primeira pela terceira pessoa do discurso, e é evidenciada a tensão entre individual e coletivo, fazendo surgir o interesse pelo público e pelo geral a partir da subjetividade, aspecto extremamente relevante na obra de diversos dos principais poetas nacionais, inclusive Carlos Drummond de Andrade, unindo emoção e reflexão, paixão e interesse em interpretar e apreender o mundo, integração e identificação sujeito/objeto e, para além, sujeito/sociedade.

O desejo de interpretação do mundo e o questionamento social levam também a um questionamento da própria linguagem. Esse trabalho com a linguagem e com a significação torna possível e visível o sentimento e a dor do outro através dos recursos já citados, que aproximam o “eu” do objeto apresentado:

A lírica faz da linguagem o meio pelo qual ela age sobre os outros e não apenas sobre o poeta ... Outro lembrete é o de que, ao lado dos poemas que se caracterizam por um lirismo participante, voltado para os problemas socioeconômicos e políticos, destacam-se, na lírica moderna, os chamados metapoemas, que visam a uma dessacralização da linguagem e do fazer poéticos. (SOARES, 2001, p. 29).

Há, na lírica moderna, a interação eu lírico/objeto cantado e o trabalho de dessacralização da linguagem em uma acepção menos imaterial. A emoção e a subjetividade são exploradas de maneiras diferentes na produção poética contemporânea, sempre de forma muito clara e acentuada.

A mimesis do estado afetivo e os traços líricos já mencionados podem ser identificados também em outros gêneros, como na epopeia, mas também no drama, através da fala das personagens, e nas diferentes formas de narrativa. A contaminação lírica pode, assim, ser percebida através da musicalidade, do ritmo e da criação de imagens, tanto nos séculos anteriores quanto nas produções contemporâneas, repletas de emoção e poeticidade.

Carlos Drummond de Andrade, um dos maiores poetas modernos do Brasil, ao longo de sua extensa trajetória de poeta-cronista, em um jogo de aproximação e cumplicidade com o leitor, une aqueles recursos poéticos ao fato cotidiano e ao circunstancial, desconfiando dos “volteios autorreflexivos” (SÜSSEKIND, 1993, p. 261) do individualismo e da sacralidade da poesia. Essa proximidade com o leitor, fruto de intensa atividade jornalística, instaura um pacto com ele. O poema, que, muitas vezes, provoca o estranhamento e o afastamento do leitor comum, é então permeado de materialidade e trivialidade, em um diálogo incessante que aproxima o poeta-cronista e o leitor, a esfera poética e a jornalística:

O domínio do coloquialismo em Drummond está ligado a uma modalidade de percepção da realidade; a poesia se desespiritualiza pelo abandono dos temas sagrados – corroídos desde o início pela ironia – para que se mire o que é trivial: as pernas no bonde, os desastres cômicos que o amor provoca, cachaça, cabaré, pedras dispostas na metade do caminho. (LIMA, apud SÜSSEKIND, 1993, p. 262).

Dessa forma, o poeta itabirano dessacraliza a sua poesia e a contamina com traços e artifícios de cronista, ao mesmo tempo em que invade o espaço da crônica com o verso, o sentimento e a emoção, fruto do duplo ofício e da habilidade de quem alterna a pena e as lentes de poeta e de cronista, em um exercício de aproximação e de diálogo com o leitor e com os objetos que o escritor canta.

Estreitando os laços com o público e tornando a poesia mais palatável ao leitor desinteressado pelo gênero e ao poetas “que da poesia moderna aceitam só o que lhes servir de espelho” (SÜSSEKIND, 1993 p. 262), Drummond, em sua produção em verso, toma os recursos da crônica como instrumentos de mediação eficazes para o estreitamento dos laços com o leitor, pois “é (...) com o cimento da crônica que procura transformar ‘as frases de pedra’ (para usar expressão de João Cabral) da poesia e refazer, com uma poesia-crônica, os laços rompidos com o público pela poesia opaca e difícil da modernidade.” (SÜSSEKIND, 1993, p. 264).

Assim, pode-se definir como “canto rápido, ziguezagueante e rouco” e “feito com a impureza do minuto” – para retomar os próprios versos de Drummond no poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, pertencente ao livro *A rosa do povo* (1945) –, o trânsito ou a fricção entre esferas divergentes, entre trivial e grandioso, e entre crônica e poesia, numa obra construída a partir da aproximação com o leitor e da valorização da emoção presente nos fatos cotidianos. As duplas lentes, as de cronista e as de poeta, se combinam. Como consequência, a opacidade e o distanciamento que poderiam ser causados pela poesia são atenuados. E a crônica, mediadora entre os registros da poesia e os da prosa, ganha espaço relevante na obra de Drummond, contribuindo para que o lirismo reafirme a nobreza de seu papel através dos tempos.

2.2 A crônica: vida e vocação

O cronista Carlos Drummond de Andrade desenvolveu a atividade jornalística desde muito cedo. Em 1920, estreia no *Jornal de Minas*. No ano seguinte, publica crônicas e poemas no *Diário de Minas*, do qual foi redator-chefe em 1926. Em 1929, deixa o *Diário de Minas*, ligado ao Partido Republicano Mineiro (PRM), e passa ao *Minas Gerais*, órgão oficial do Estado. Neste ínterim, em 1924, o itabirano encontra os modernistas paulistas Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade no Grande hotel em Belo Horizonte, passando a colaborar com as principais revistas ligadas ao movimento modernista: *Estética* (1924-25), *Terra Roxa e outras terras* (1926), *Revista de Antropofagia* (1928-29). Drummond fundou ainda, com Francisco Martins de Almeida, *A Revista* (1925-26), periódico que acolheu as criações do cronista itabirano e de alguns de seus amigos mineiros. Assim,

suas atividades se dividiam da seguinte forma: o cronista produzia nos jornais mineiros, multiplicando-se através de pseudônimos, enquanto o poeta fazia fama nas revistas.

“Antônio Crispim”, em 1930, e “Barba Azul”, a partir de junho de 1931, são os pseudônimos utilizados por Carlos Drummond de Andrade no jornal *Minas Gerais*. As crônicas de ambos mostravam a intensa ligação do autor com a cidade de Belo Horizonte e a observação minuciosa e discreta dos acontecimentos que a envolviam. A sessão para as publicações era a mesma, “Notas sociais”, e tais publicações distinguiam-se pelo fato de as crônicas assinadas por “Antônio Crispim” não possuírem título permanente, sendo intituladas de acordo com o tema abordado, enquanto os textos assinados por “Barba Azul” estavam sob o título permanente de “Um minuto apenas”, além de serem mais curtos e mais descontraídos e abordarem mais de um assunto na mesma coluna, intercalando crônicas com provérbios, pensamentos e poemas próprios e de outros autores.

Após uma breve passagem pelo jornal *Tribuna*, Drummond volta a ser redator do *Minas Gerais*, cargo que exercerá simultaneamente no *Estado de Minas* e no *Diário da Tarde*. Em 1934, muda-se com a mulher, Dolores, e a filha pequena, Maria Julieta, para o Rio de Janeiro, cidade com a qual estabelecerá uma bela relação e onde será chefe de gabinete do novo ministro da Educação, o amigo Gustavo Capanema, até 1945. O poeta Drummond, na década de 1930, já havia publicado dois importantes livros de poemas, *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), enquanto o jornalista colaborava, com suas crônicas, nos jornais e revistas cariocas, num período de grande engajamento cultural e político.

Assim, Drummond transitou entre gêneros diversos – poesia, crônica, conto, micro-conto, ensaio –, explorando as fronteiras entre esses gêneros e sempre se valendo de uma linguagem lírica e peculiar. Tendo o jornal como o espaço fundamental para a elaboração e a experimentação da escrita em prosa, o autor torna evidente a relevância da sua vocação de jornalista:

Eu nem sei encarar isso pelo seguinte: todas as vezes que a imprensa se refere a mim, me chama de poeta; mas na realidade a minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior à de poeta. Me deram esse título de poeta quando, na verdade, eu sou é jornalista. Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto muito bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui redator de três outros jornais. Então minha vocação é mesmo para o jornal (ANDRADE, 1984, p. 50).

Essa vocação do autor itabirano para o jornalismo deixou como legado o número expressivo de seis mil crônicas publicadas no decorrer de uma vida inteira ligada à atividade

jornalística. Criterioso, Drummond perpetuou seiscentas dessas crônicas, reunidas e distribuídas em dez livros: *Fala, amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de balanço* (1966), *Versiprosa* (1967), *Caminhos de João Brandão* (1970), *O poder ultrajovem* (1972), *Os dias lindos* (1977), *De notícias e não notícias faz-se a crônica: histórias, diálogos, divagações* (1974), *Boca de luar* (1984) e *Moça deitada na grama* (1987). Vale acrescentar que algumas dessas produções ganharam, em 1963, o espaço da rádio do Ministério da Educação, no programa também chamado *Cadeira de balanço*. Além dos livros citados, há também a publicação do importante livro de ensaios *Confissões de Minas* (1944), primeira produção em prosa do autor, já repleta de lirismo e de fluidez entre subjetividade e engajamento, autorreflexão e diálogo com o leitor.

Dessa forma, observando a relação do autor mineiro com os textos da esfera jornalística, principalmente no Rio de Janeiro, e sua extensa produção de crônicas em obras que alcançaram quase o mesmo número de edições das que alcançaram suas produções em versos, pode-se destacar, em suas crônicas, a arte de mesclar a utilização de elementos triviais e corriqueiros e a linguagem informal, próprias da crônica, à linguagem poética, de forma singular:

O cronista que sabe atuar como consciência poética da atualidade é aquele que mantém vivo o interesse do seu público e converte a crônica em algo desejado pelos leitores. Atua como mediador literário entre os fatos que estão acontecendo e a psicologia coletiva. É por isso que muitos cronistas (Drummond, em especial) buscam inspiração no próprio jornal. Realizam uma tradução livre da realidade principal, acrescentando ironia e humor à chatice do cotidiano, à dureza do dia-a-dia. Os que se afastam do presente e enveredam pelo saudosismo, pela rememoração dos tempos passados, arriscam perder o público ou o limitam aos seus companheiros de geração (MELO, 2003, p. 156).

A menor repercussão das obras em prosa frente à produção em verso, apesar da equivalência do número de edições – *Fala, Amendoeira*: 14, *A bolsa e a vida*: 13, *Cadeira de balanço*: 19, *O poder ultrajovem*: 17, enquanto o principal livro em versos, *A rosa do povo*, está na 24ª –, pôde ser evidenciada, por exemplo, em um congresso na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2002, por ocasião do centenário do autor, em que havia para uma das mesas a especificação “Drummond Cronista”, enquanto para as discussões sobre a obra em verso do autor não foi necessário este tipo de apresentação, por se tratar do poeta brasileiro de maior expressão, com uma produção em prosa, naquela época, ainda menos conhecida ou reconhecida do que atualmente.

2.3 Um cronista lírico e penas alternadas: na obra *Fala, Amendoeira*

O texto de abertura – a crônica “Fala, amendoeira” – que intitula o livro editado em 1957 constitui um bom exemplo do trânsito entre gêneros e da contaminação do texto em prosa pelo lirismo da linguagem poética, e traz ao leitor elementos do âmbito do cotidiano e da passagem do tempo – o olhar para fora como uma proposta da crônica –, envoltos pela linguagem poética – o olhar para dentro, como proposta da poesia –, fazendo ecoarem ao mesmo tempo as vozes do cronista e do poeta, em uma relação de cumplicidade. Além de “Fala, amendoeira”, outras crônicas da mesma obra foram aqui selecionadas como exemplos de fricção e diálogo entre gêneros e da influência da poesia no costumeiro exercício em prosa de Carlos Drummond de Andrade.

O livro é dividido por temas, e as crônicas são assim organizadas: “Fala, Amendoeira”, crônica que dá título à obra, constitui uma reflexão sobre o próprio gênero e é isolada das demais “partes/temas” do volume, que são: “Mentiras”, “Lugares”, “Costumes”, “Problemas”, “Datas”, “Letras”, “Bichos”, “Meninos”, “Despedidas” e “Situações”. Cada uma dessas partes reúne crônicas publicadas originalmente no *Correio da Manhã*, jornal em que o autor mantinha uma coluna desde 1954.

2.3.1 A crônica “Fala, Amendoeira”

A contaminação da prosa pela linguagem poética e o diálogo entre prosa e poesia podem ser evidenciados a partir do início do texto, na utilização da metáfora da safira, quando o autor aproxima o mineral e o firmamento por causa da cor exuberante que compartilham. Observa-se um olhar para a natureza que explicita o olhar do cronista por excelência, um olhar para fora, o qual, em seguida, divide espaço com o olhar do poeta, o olhar para dentro de si. O olhar para fora, que observa a natureza, com o céu e as árvores, e trata dos assuntos triviais, matéria prima da crônica, combina-se com o olhar para dentro, em que a reflexão aproxima a árvore amarelada e o momento de amadurecimento vivido pelo narrador.

Esse olhar para dentro pode ser observado novamente no diálogo com a árvore. A criação do verbo *outonear*; a comparação das estações do ano com as fases da vida humana; e das folhas caídas durante o outono com os cabelos que também começam a cair com o processo de envelhecimento, evidenciam a ligação do homem com a natureza e a ideia de que esta última é como que uma extensão do seu estado de espírito.

Um narrador sensível e de olhar atento, que se aproxima do leitor com a intenção de compartilhar a própria experiência ao empregar a primeira pessoa do plural, traz uma importante reflexão sobre uma determinada fase da vida. Uma fase da vida chamada de *outonada*, uma estação que é mais da alma que da natureza. Trata-se de um momento menos claro e definido, diferente da juventude, que pode ser expressa pelo verão, ou da velhice propriamente dita, que poderia estar ligada ao inverno.

O amadurecimento e o envelhecimento do narrador – que se projetam na personagem do “cronista”, em um jogo de proximidade e afastamento em relação ao leitor, à medida que se revela, porém em terceira pessoa, transformando sua experiência pessoal em experiência coletiva – e da amendoeira, simultaneamente e de forma graciosa, demonstram a observação comum de uma cena do cotidiano, de maneira sensível, por meio de uma linguagem repleta de poesia e lirismo. A simples descrição da cena corriqueira da árvore cujas folhas começam a amarelecer quebra-se ou interrompe-se quando, fugindo do que poderia se esperar de um texto em prosa, a amendoeira assume voz própria, refletindo e trazendo aconselhamentos ou a “moral” da narrativa, como nas fábulas infantis. Então, com a antropomorfização do “anjo vegetal”, incorporado “aos bens pessoais” e materiais e ao cotidiano do narrador, o texto descola-se da objetividade para a subjetividade, e entrelaça linguagens e registros distintos de modo harmonioso.

Assim, refletindo sobre o ofício de “rabiscar sobre as coisas do tempo” e a necessidade de que “prestemos alguma atenção à natureza”, o texto constitui um tratado sobre o gênero, voltando-se para a própria construção da crônica e para o papel do cronista, observador das situações cotidianas (como uma árvore já amarelada e envolta em fios elétricos, sob a qual o feirante trabalha), situando-as no tempo, transcendendo-as e enobrecendo-as, quando aprende com elas uma lição sobre a vida. A partir dessas situações banais e corriqueiras, Drummond indaga sobre a passagem do tempo, transitando também pelo fato e por sua (re)criação.

Optando pela oscilação entre a primeira pessoa do plural e a terceira pessoa – na figura do cronista – como foco narrativo, o autor promove um jogo de aproximação e afastamento

com relação à cena narrada e ao leitor: ao empregar o “nós”, ele tanto se aproxima do seu tema quanto do destinatário de sua crônica, estendendo sua experiência ao leitor e transformando-a em coletiva, além de imprimir um tom autobiográfico ao relato; ao utilizar a terceira pessoa e a personagem do “cronista”, o autor afasta sutilmente o narrador de si mesmo e do leitor: em lugar do “nós” (ou junto desse “nós”), irrompe no texto o “cronista”, fazendo com que, através da utilização da personagem e do discurso ficcional, o diálogo com a amendoeira pareça mais “natural” ao leitor.

A hábil utilização de figuras de linguagem – com destaque para as metáforas e personificações –, além de outros recursos (como o jogo dos pontos de vista, em primeira e em terceira pessoa, a criação dos neologismos “outonear” e “outonada”) que suscitam a emoção e a surpresa, confere ao relato sobre uma observação trivial e cotidiana – a amendoeira que começa a perder suas folhas – um teor reflexivo e que indaga sobre a vida e sobre a passagem do tempo.

Desta forma, as vozes presentes no texto concertam-se para compor uma narrativa leve e ao mesmo tempo contundente, ligada ao momento presente (premissa da própria crônica enquanto gênero) e contaminada pela poesia na linguagem, em um diálogo próprio da escrita moderna, como já foi observado anteriormente.

2.3.2 A crônica “Um Sonho Modesto”

Sob o título de “Um sonho modesto”, o texto, transitando entre realidade e imaginação, constrói-se como uma espécie de confissão ao leitor a respeito de um equívoco proposital: na crônica anterior, intitulada “Garbo: novidades”, e também pertencente à sessão “Mentiras” do livro em análise, o autor dissera ter convivido com a atriz Greta Garbo em Belo Horizonte, cidade em que ela teria passado alguns dias. Na crônica “Um sonho modesto”, o cronista lança mão da figura de Macunaíma, o herói de Mário de Andrade, para justificar a “mentira”, “o sonho” ou a “travessura” em torno da visita de Greta Garbo a Minas Gerais. Dialogando com o episódio em que o personagem Macunaíma – depois de vangloriar-se de que caçara dois veados mateiros (quando, na verdade, pegara apenas dois ratos chamuscados) –, confessa: “- Eu menti”, o cronista justifica, ironicamente e por meio de um personagem

também marcado pelo espírito de travessura, a “aventura imaginária” que havia elaborado na crônica anterior, construindo-a com elementos de credibilidade e de convicção.

A brincadeira, que recebe o adjetivo de “macunáfmica”, neologismo criado para bem qualificar o gesto, inclui ainda o verso de Verlaine: *Et notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne*, que pode ser traduzido como: *E nossa alma desde então treme e se surpreende*, apontando para a surpresa e a emoção que podem irromper no cotidiano, ainda que, no caso da crônica de Drummond, se tratasse de um embuste para com o leitor, uma vez que o encontro que tanto encantara os admiradores de Greta Garbo não havia acontecido de fato. O embuste envolve ainda o poeta mineiro Abgar Renault, que também teria participado do encontro criado pelo cronista, ambos tendo, assim, “representado a sensibilidade de muitos”. Enfatizando o diálogo com o leitor próprio da crônica enquanto gênero, o cronista explicita a tensão entre o individual e o coletivo, também própria da crônica, apontando para o interesse e o sentimento “geral” provocados pelo texto “Um sonho modesto”. Por outro lado, o autor desconstrói a ligação da crônica com o factual e o verdadeiro, quando confessa ter lançado mão da brincadeira e da imaginação, na crônica anterior. É importante ressaltar que, como em outros textos reunidos em *Fala, amendoeira*, o cronista se serve da ironia e do bom humor, que, além de características importantes do gênero, são elementos que a poesia modernista – inclusive a produzida por Drummond – passou a utilizar como veículos de indagação existencial e filosófica. O poema “Dentaduras duplas” (*Sentimento do mundo*, 1940), por exemplo, apresenta uma bem humorada reflexão sobre o envelhecimento: “Dentaduras duplas! / Inda não sou bem velho / para merecer-vos... / Há que contentar-me / com uma ponte móvel / e esparsas coroas” (ANDRADE, 2002, p. 81).

A ideia do sonho, presente também no texto, já a partir do título, como reflexo da aspiração do narrador; a escolha de dois poetas como personagens, um deles sendo o próprio narrador/cronista; a figura de uma famosa e emblemática atriz: tais recursos deixam clara a construção de uma narrativa “encenada”, uma brincadeira com o real e o jogo de velar e revelar o fato, ou a recriação deste fato, na temática e na linguagem. Uma “aventura” que, na crônica anterior (“GARBO: NOVIDADES”), o autor tornara verossímil e cotidiana, porém, nesta crônica, revela-se imaginária. Mas que também traz uma lição, ou “moral da história”, a qual, não por acaso, incide sobre a relação do cronista com o tempo: a passagem do tempo faz com que fatos quase inverossímeis pareçam ter acontecido realmente. Ou seja, acredita-se em tudo que se ouve, desde que a informação seja assegurada e ratificada pela passagem do tempo. A “molecagem” do autor, que o afastaria do compromisso que a crônica estabelece

com o fato, é atenuada ou perdoada por outro princípio da construção da crônica: o voltar-se para a passagem do tempo.

Assim, transitando entre fato e imaginação, e “jogando”, inventivo e lúdico, com o que poderia ter acontecido, o autor inclui ainda, ao final de sua crônica, um verso de mais um poeta, Pedro Calderón de La Barca, importante dramaturgo espanhol. O suposto sumiço dos papéis (das provas) constitui mais uma brincadeira com o leitor, além de enfatizar o poder de convencimento de uma história bem contada, já que o próprio cronista finge acreditar na “mentira” por ele criada. Desfazendo o engodo tão bem elaborado na crônica anterior, ou seja, “desencantando o leitor”, o cronista parece romper com o compromisso que a crônica estabelece com o fato, aproximando-a da ficção – com Mário de Andrade – e da linguagem poética – com Verlaine e Pedro Calderón de La Barca.

Embaralhando fato e fantasia, realidade e sonho, e sugerindo que a passagem do tempo torna críveis e verdadeiros acontecimentos que não ocorreram, o texto ainda sugere que se deve ler e “entender os manuais pelo avesso”. Mais uma vez, portanto, o cronista Drummond parece suspender o compromisso da crônica com a história e aproximá-la do sonho, que a própria crônica alimenta, brincando com os fatos que se estabelecem como verdadeiros de acordo com o ponto de vista de quem narra e de quem ouve, e de acordo com a passagem do tempo, em uma fricção entre o factual e a imaginação.

Apostando na burla e no dizer pelo avesso – afinal, o sonho do cronista nada tivera de modesto –, a segunda crônica aqui comentada enfatiza o poder de persuasão tanto da palavra quanto da passagem do tempo. Assim, o texto construído a partir de situações cotidianas é também, e ao mesmo tempo, visitado por poetas (figuras ligadas à criação e à elaboração da linguagem e pertencentes à esfera da imaginação) e permeado por sonhos e aspirações.

Portanto, a crônica “Um sonho modesto”, incluída na seção “Mentiras” do livro *Fala, amendoeira*, dá continuidade à direção assumida pelo cronista Carlos Drummond de Andrade no texto de abertura, “Fala, Amendoeira”: o diálogo com a poesia, com o fantasioso e com o lúdico, recurso que não prescinde do enraizamento da crônica no solo cotidiano, como demonstram os dois textos até aqui comentados, uma vez que, em “Um sonho modesto”, o detalhe concreto convive com a situação imaginária. E que esta se desfaz, ainda que o texto termine pela afirmação de Segismundo, em seu famoso solilóquio: “toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”.

Há ainda, além da subjetividade, o emprego de um discurso “próprio do domingo”, dia dedicado ao descanso (e por isso ao sono e ao sonho) assim como às atividades artísticas (leitura, teatro, cinema), podendo ser compreendido como dia da semana ligado ao ócio, à imaginação e à preguiça, principal característica de Macunaíma, personagem da obra do amigo Mário de Andrade e inspirador da brincadeira.

Desfazendo o sonho inventado e a “peça” pregada no leitor, o narrador da crônica analisada brinca com a relação entre fato e a imaginação, assim como a obra de Mário de Andrade, que lança mão de lendas e mitos indígenas e põe em xeque a credibilidade das próprias histórias narradas, já que estas são contadas ao narrador por um papagaio. Assim, “Um sonho modesto” apresenta um diálogo bem-humorado entre o fato, a literatura e a aspiração do cronista, que é também a aspiração de seus leitores.

2.3.3 A crônica “O Murinho”

Com expressões no diminutivo, grau que estabelece relações semânticas ligadas à afetividade, já a partir do título do texto (“O murinho”), o autor explora a utilização de um espaço neutro em um edifício por pessoas/personagens que aparecem aos montes e são descritas de forma superficial, tendo apresentada somente a sua profissão e o horário em que frequentam o referido espaço: mães, babás e a garotada, à tarde; as empregadas e seus respectivos namorados, à noite. Naquele “salão a céu aberto”, essas personagens encontravam na mureta espaço para “pousar” e “repousar”, verbos que remetem à leveza, aproximando pessoas e pássaros em gestos de movimento e repouso, além de se relacionarem por meio da rima, igualdade sonora ao final dos termos, recurso que traz, como nos textos produzidos em verso, ritmo e musicalidade às palavras do cronista.

O terceiro parágrafo da crônica reúne diversos recursos próprios da linguagem lírica: a gradação, presente em “pulava, caía, chorava, tornava a pular”, trecho que também se constrói por coordenação e com a omissão dos conectivos, dois recursos que enfatizam, pelo ritmo, os movimentos da garotada; e a personificação, no trecho “até que a estrela Vésper tocava gentilmente a recolher, numa sineta de cristal que só as mães escutam”, em que a sinestesia – que se mostra na estrela (visão) que toca (audição) uma sineta de cristal que só pode ser percebida pela sensibilidade tão acentuada nas mães – acentua o aspecto sensorial da audição,

presente em todo o texto através dos “barulhos” que os grupos de frequentadores trazem ao local.

Assim, inicialmente, o cronista refere-se aos adultos que conversavam “sobre o tempo, a diarreia infantil, a exploração nas feiras, os casamentos e descasamentos da semana” (ANDRADE, 2008, p. 42). Depois, o cronista alude à garotada que chorava e à sineta tocada pela estrela Vésper – todos esses sons pertencentes a uma Idade de Ouro, outra metáfora usada pelo cronista para representar o período de tranquilidade vivido por aquele “salão a céu aberto”. Pondo fim a essa Idade de Ouro, começa a chegar o “bando” de adolescentes, que, com o dinamismo próprio da idade, faz as crianças, mães e babás se “eclipsarem”, expressão que se articula, semanticamente a duas outras utilizadas anteriormente: “céu aberto” e “estrela Vésper”, o que indica a escolha minuciosa de cada termo empregado pelo cronista.

Para tornar mais expressivo o efeito negativo da ação dos adolescentes para os antigos frequentadores daquele espaço, o cronista se refere àqueles com as expressões “invasores” e “horda”, e caracteriza a sonoridade que os distingue: “Os invasores falavam essa língua alta e híbrida que se forja no mundo inteiro, com raízes no cinema, no esporte, na Coca-Cola e nos gritos guturais que se desprendem — quem não os distingue? — dos quadros ‘mudos’ de Brucutu e Steve Roper. Divertido, mas um pouco assustador.” (ANDRADE, 2008, p. 42). O autor também se vale de coloquialismos (“brotinhos”, “chatos”), recurso mais comum à crônica e que também traz ao texto a força e a influência da linguagem adolescente.

Formam-se, então, dois grupos: o dos moradores do condomínio e dos que com eles se solidarizavam e o dos que defendiam a nova geração, já que a rua era pública e os jovens sentavam-se “com os pés para fora”. Além disso, “a rapaziada era pura: em vez de bebericar nos bares, batia papo inocente à luz das estrelas”. A inocência efusiva dos que estavam respaldados pela luz das estrelas (mais uma expressão pertencente ao mesmo campo semântico mencionado) se contrapõe à seriedade dos enfermos, dos idosos e dos jovens que desejavam estudar e não podiam, devido ao excesso de ruído.

A onomatopeia “txááá”, reproduzindo o ruído do balde de água suja utilizado por um dos moradores do edifício para conter os gritos dos jovens que voltavam ao local, retoma a exploração do aspecto sonoro do texto. E, para acentuar o fato de que os jovens continuavam a frequentar o “murinho”, Drummond usa o recurso do polissíndeto, repetindo os conectivos: “mas no dia seguinte voltaram. E voltaram e tornaram a voltar” (ANDRADE, 2008, p. 42). A presença dos jovens só é interrompida pela atitude do coronel reformado, que cala, com as

grades de ferro, os gritos e a algazarra da rapaziada. O resultado, conclui o cronista, é que, ainda que o espaço de lazer pudesse retomar o seu antigo aspecto, ninguém mais ousaria se sentar no murinho para “pousar e repousar”.

A crônica “O murinho”, integrante do grupo temático “Lugares”, torna relevante um fato aparentemente banal e corriqueiro – a construção de uma grade sobre um muro de um pátio num edifício –, fato este explorado pelo cronista por meio de diversos recursos que o tornam significativo dos conflitos que se dão no espaço urbano: o pátio do edifício e especialmente o “murinho” que o separava da rua adquirem um outro significado, representativo das divergências de gostos e de opiniões, das diferenças entre faixas etárias e entre seus distintos interesses. Sábia e sensivelmente, o cronista dá à crônica o título “O murinho”, potencializando nesse “lugar” as tensões que a vida em comum apresenta.

2.3.4 A crônica “Arpoador”

Texto também repleto de emoção e da exploração de aspectos sensoriais, inicia-se com o sentimento de tristeza. Um itabirano, assim como o autor, há muitos anos distante de sua cidade natal, ao retornar a ela, queixara-se, e para tal fizera um boletim, de lá não encontrar muitas das árvores do local, em especial “o quase secular coqueiro do saudoso Batistinha.” (ANDRADE, 2008, p. 48). O olhar do cronista, nesse momento, volta-se para dentro, em uma evocação a que se segue uma reflexão (precedida pelo verbo “sinto”, indicativo da impulsão lírica) sobre a finitude das coisas, deixando evidente ao leitor o “olhar do poeta”: “... sinto – o que é normal nesse jogo de evocação – que, destruídas lá fora, as coisas se vão recompondo cá dentro, até que, com a nossa morte, se acabem de vez esses coqueiros internos, dos quais só um ou outro sobrevive guardado em página literária ou alusão histórica” (ANDRADE, 2008, p. 48).

Como em “Fala, amendoeira”, o cronista estabelece uma íntima conexão com a natureza, em um jogo de reconstrução e de posterior destruição interna, já que a evocação das sensações faz com que a natureza devastada se refaça no interior do narrador, que afirma que somente a morte acaba com os “coqueiros internos” (ligação íntima entre sujeito e objeto), restando apenas aqueles que permeiam os registros da literatura ou dos fatos históricos.

Depois desse primeiro parágrafo de teor simultaneamente lírico, evocativo e reflexivo, há a menção entristecida à praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, que, no momento da escrita da crônica, da mesma forma que o coqueiro referido inicialmente, só pode ser apreendida através da evocação e do “olhar para dentro”, já que também foi devastada, mas pela fúria do próprio mar. A personificação se mostra na imagem da onda que “ferrou o dente na areia clara”, fazendo com que as duas fossem levadas na “vertigem”, o que acentua a personificação empregada, figura que também é explorada quando o amor, a amizade e a indiferença sentimental assumem características de seres animados, ali fincando suas barracas junto aos banhistas; e quando o cronista afirma que a própria praia não tomava partido entre frequentadores bons e ruins.

A personificação, cujo efeito é o de conferir vida, autonomia e opiniões à praia do Arpoador, tal a sua força e presença entre os cariocas, é substituída por uma imagem que faz referência ao movimento dos pássaros, no trecho em que o cronista afirma que a onda e a areia foram levadas na vertigem, indo “talvez aquietar-se em pousos longínquos”. O verbo “pousar”, por sua vez, próprio dos animais alados, será empregado na referência às moças que não poderão mais pousar na praia do Arpoador “sua arquitetura e seu riso”, numa bela metáfora que alude ao voo e ao movimento, que não mais encontrarão seu pouso naquela praia. A metáfora também está presente em “nós, tão frágil arquivo”, uma vez que só teríamos acesso à beleza do local através da memória, observando-se nessa passagem a tentativa de fixar, por meio de uma imagem concreta, a lembrança da praia em nosso arquivo-memória: “esse momento na história da areia, que se chamava praia do Arpoador, está arquivado em nós, tão frágil arquivo.” (ANDRADE, 2008, p. 48).

Outros aspectos sensoriais são explorados para caracterizar a praia do Arpoador como um “bem nacional”. Tal praia evocaria “manhãs de vento e azul”, sinestesia entre tato e visão; e “montanhas violeta ou cinza” que presidem a ilhas repletas de cor e solidão, capazes de despertar sensações de torpor e euforia que acabaram por definir “aquele lugar”. A praia do Arpoador é caracterizada como “um bem dos sentidos”, e estes estão presentes na linguagem da crônica, que procura mimetizar as sensações e emoções que a praia desperta nos frequentadores, tão fortes que logo se convertem em memórias.

Para acentuar a permanência da praia do Arpoador na lembrança dos seus frequentadores, o cronista, depois de evocar, em belas imagens, as cores, os sons e as sensações despertadas pela praia, cita o escritor Marcel Proust, que “se enlevava diante de

uma rapariga em flor, pelo seu estado de forma em mudança, pois lhe trazia à mente ‘essa perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza, que contemplamos diante do mar’” (ANDRADE, 2008, p. 49). Para o cronista Drummond, à maneira de Proust, a praia do Arpoador permaneceria na lembrança dos frequentadores porque ela também teria a capacidade de evocar a leveza e a constante mudança das formas e dos sons – dos elementos da natureza, enfim, como enuncia Drummond no belíssimo trecho: “Mas o que tornaria o Arpoador infrangível na lembrança (...) era a teoria de corpos jovens a desfilar em suas areias, no cenário de uma eflorescência sempre cambiante, com a água, a nuvem e o som surdo se atando e desatando continuamente” (ANDRADE, 2008, p. 49).

No caso da praia do Arpoador, insiste o cronista, a lembrança e a recriação do cenário e das cenas que ali se davam só será (e o verbo no futuro do presente e não no futuro do pretérito é crucial para a obtenção do efeito desejado) possível por meio do “acesso ao arquivo” frágil da lembrança de cada um. A metáfora inventiva reaparece quando o cronista enfatiza que o espaço que sobra é suficiente apenas para uma ou duas pessoas “depositarem sua saudade, sem barraca”. E a prosopopeia final, que volta a acentuar a força e a autonomia do mar, como no início da crônica, está na figura e no rumor – voz – do mar, que, culpado pela destruição causada, se justifica: “Nada disso, irmão. Estou apenas trabalhando para a refeitura” (ANDRADE, 2008, p. 50). E, pode-se também dizer, para a continuidade.

2.3.5 A crônica “Cor-de-Rosa”

O apelo visual novamente presente é evidenciado a partir do título da crônica. Às cores escolhidas, a cor-de-rosa, e o azul-claro, predominantes na casa descrita, o cronista atribui, além da suavidade, o sentimento de felicidade. Felicidade que suscita as divagações do cronista a respeito da escolha pela pintura da casa em detrimento de sua esperada demolição. Felicidade importante a partir do momento em que envolve a confiança na civilização e contribui para a manutenção do velho hábito humano de “aformosear o quadro” de sua existência. Mais uma vez, portanto, o cronista insere o dado cotidiano – a pintura da casa – numa dimensão mais ampla, que é a do “rito milenar”. Sendo a crônica “Cor-de-rosa” a primeira da sessão “Costumes”, tal crônica já sugere que, nessa sessão, os costumes urbanos vão ganhar outros contornos e outros significados, “iluminados” pelo olhar do cronista.

O ato do vizinho contribui para a recuperação da beatitude perdida, diz o narrador: tal beatitude, felicidade profunda e proveniente da sabedoria, representa também a resistência desse vizinho diante de um possível acordo entre proprietários e “elementos suspeitos” que lhes propõem a derrubada das habitações. Essa derrubada é de imediato ligada ao suicídio, ainda que de forma metafórica, ao remeter à morte de algo fundamental como a casa, explicitando mais uma vez a íntima ligação sujeito/objeto. Com a derrubada da casa, essa parte dos seres é transportada para ossuários, os edifícios, que, mais uma vez metaforicamente, são arrumados como em “superposição de urnas”, até que se cumpra a prosopopeia da ressurreição das casas. Chamam a atenção, portanto, para tornar mais expressivos os efeitos da demolição de uma casa, as metáforas pertencentes ao campo semântico da morte, do sepultamento, não no sentido metafísico, mas no seu aspecto concreto, físico, material: “urnas”, “ossuários”.

Nas divagações do cronista, cabe a ficcionalização da abordagem sofrida pelo vizinho, de seus possíveis pensamentos e respostas até decidir pela manutenção da casa, escolha que lhe permite recuperar a felicidade antiga e bonita, representada pela “casinha”, cujas cores são as mesmas da casa de seu bisavô. A escolha do sufixo indicador do diminutivo mais uma vez evidencia afetividade, assim como a figura do bisavô, evocado, na cena ficcionalizada pelo cronista, de forma terna, assim como sua casa, lugar de felicidade.

Desta forma, o cronista, em um diálogo com o leitor, conclui a narrativa com um conselho permeado de emoção: a pintura por todos de uma fração da vida, para que a essência desta permaneça, já que não é possível imprimir a pureza das cores escolhidas à vida por completo. Na crônica “Cor-de-rosa”, o trivial constitui, mais uma vez, um gatilho para as reflexões, divagações e aprendizados do cronista, que, em íntimo contato com o leitor, procura compartilhar com ele as suas percepções e as lições que o cotidiano lhe propõe.

2.3.6 A crônica “Feriados”

O texto pertence ao grupo temático “Datas” da obra analisada e apresenta uma reflexão do cronista sobre os feriados brasileiros e as mudanças pelas quais passaram. Assim como os domingos, os feriados eram dias, nas palavras do cronista, “envoltos numa aura de prestígio e encantamento”. Contudo, ao contrário do primeiro dia da semana, eram poucos, e

por isso, muito aguardados. Os feriados de outrora são, então, em uma linguagem coloquial e leve, mas perspicaz e crítica, enumerados e descritos no texto, que, em tom lamentoso, reclama as mudanças e a extinção de muitos deles.

A crônica “Feriados”, assim como algumas das anteriores, traz reflexões sobre hábitos e costumes que já se extinguíram, propondo uma “ponte” que liga passado e presente, outro princípio do gênero cronístico, por natureza ligado ao tempo e à sua passagem. Neste caso, a reflexão se dá sobre as “datas”, e, ao citá-las, o cronista dialoga com a História, mostrando, por exemplo, que a descoberta do Brasil já foi comemorada no dia três de Maio (apesar de mencionar as dúvidas sobre a data, talvez outra brincadeira com os dados factuais). Ao mesmo tempo, trata-se de uma “História” que ele, o cronista, constrói a partir de sua subjetividade e de seu ponto de vista, subvertendo o curso dos acontecimentos: “verificávamos que, existindo como país, não fôramos ainda descobertos como continente, e a 12 de outubro dávamos marcha a ré até Colombo” (ANDRADE, 2008, p.93).

Sempre empregando a primeira pessoa do plural, o cronista apresenta e define os feriados a partir de uma estreita ligação ou de um elo com a sociedade que deles desfrutaria, e que, em 21 de abril, aprendia, com o feriado, a “morrer pela liberdade”; que, em 3 de maio, era “descoberta” (em um interessante jogo metonímico: “éramos descobertos” em vez da terra ou do local descoberto); que, no dia 7 de setembro, era “transportada ao Ipiranga”, sacudindo “o jugo lusitano”, etc, em uma relação íntima entre sujeito, representado pela figura do cronista (projetado em um “nós” coletivo) e o objeto cantado. O público e o privado, o social e o pessoal fundem-se nas datas comemorativas, de apelo coletivo, e que ao mesmo tempo despertam as emoções particulares de cada indivíduo. São essas emoções que o cronista pretende despertar e/ou fazer renascer, ao mesmo tempo em que recompõe costumes de uma época não vivenciada por seus leitores. É época em que, como afirma o cronista, “os feriados se envolviam numa aura de prestígio e encantamento”, características que Drummond também procura recuperar, atribuindo aos feriados o significado que os constituía.

Desta vez, a sensação do paladar, explorada por meio da metáfora que aproxima e transforma o feriado em fruta saboreada “em sua polpa de descanso ou excursão”, sugere, através da escolha verbal e da presença da “polpa”, um sentimento que remete ao próprio prazer proporcionado pelo momento de ócio em que poucas eram as opções de atividades. O cinema só funcionava, durante o dia, em grandes e “pecaminosas” cidades, como o Rio de Janeiro (a personificação novamente evidenciada). Nas cidades pequenas, só havia cinema nas

noites de domingo, sendo a única distração trazida pelo feriado o próprio feriado e a possibilidade de aproveitá-lo, com bolas ao ar livre e pescarias – estas últimas vividas muito mais no tempo do desejo e da expectativa do que no tempo real: “A tarde caía antes que o primeiro peixe fosse pescado; contudo, nossa pescaria fora tão cheia de peixes, anzóis, iscas, discussões, caminhadas, cismas, que voltávamos para casa com a fartura e o cansaço de expedicionários na África.” (ANDRADE, 2008 p. 94).

Começa a partir de então um segundo momento no texto, em que o autor comenta as mudanças que se deram com os feriados e dois possíveis motivos para que essas mudanças tenham ocorrido: a primeira é o fato de as pessoas terem se tornado “homens”, e, por conseqüência, “bichos de menor sensibilidade”. A perda da sensibilidade para fruir os feriados é acentuada ainda pelo gesto do governo de alterar de forma demasiada a organização desses dias de descanso. Com o intuito de evidenciar tais mudanças e perdas, Drummond utiliza, para os feriados de outrora, a metáfora das balizas “imutáveis e amenas” que marcavam a “estrada do ano”, dando novo fôlego a quem a percorria, afirmando ainda o cronista que os feriados perderam essa funcionalidade e esse caráter tranquilizador.

Apresentando, em tom reflexivo e crítico, as mudanças e alterações sofridas pelos feriados, mudanças que também refletem transformações de valores coletivos e sociais, o cronista se detém no comentário e na divagação sobre o Dia da Bandeira (já extinto como feriado) e sobre o seu hino, cuja lembrança é associada à da infância, tão perdida quanto o próprio feriado. Relembrando o hino à Bandeira, o autor comenta que os hinos cantam no interior de cada um de nós, hinos belos ou feios, aprendidos ou não no período escolar. São absorvidos, fundindo-se e aderindo à essência do sujeito (ou sujeitos).

Assim, os antigos feriados ganham alma, em uma última prosopopeia em que se misturam, além de sujeito e objeto, o “heroísmo e *far niente*, lutas, flâmulas, espadas, princípios, sol, passarinhos, banhos de riacho, frutas, caramelos...”, em uma enumeração que transmite a ideia de continuidade, endossada pelas reticências na pontuação, talvez para expressar o desejo – e o sentimento de nostalgia – do cronista pela manutenção dos feriados fixos e belos, porque significativos. Feriados permeados de História. História que a crônica de Drummond procura rememorar e reconstruir de maneira pessoal e subjetiva.

2.3.7 A crônica “Aeroproza”

Escrito em homenagem às aeromoças, o texto explora alguns neologismos, já a partir do título: “Aeroproza”. A fusão do elemento “aero” (ligado ao ar) ao vocábulo “prosa” pode aludir tanto à escolha textual – o afastamento da produção em verso – quanto ao ato de alguém gabar-se merecidamente. O autor começa desejando às aeromoças um “bom dia”, mas perguntando-se se deveria desejar-lhes um “bom céu”, afastando-as das relações com a terra e pondo-as em igualdade com os pássaros. Distinguindo as aeromoças dos passageiros que levam consigo seus cuidados terrenos, o cronista as coloca em posição de destaque, fora e acima do cotidiano comum.

Citando o poeta simbolista francês Jules Laforgue, recorre ao verso “La vie est quotidienne” para colocá-las em contraponto com as outras pessoas e seus cuidados diários, às quais as profissionais do ar só são igualadas quando impedidas de desempenhar sua função, ficando retidas pelo trabalho terreno e burocrático. Para as aeromoças, a vida “jamais é cotidiana”, salvo se algum forte motivo as rebaixe à condição de “moças” somente.

Trazendo o exemplo da aeromoça que, por motivos de saúde, é deslocada de sua função, trabalhando em um escritório, o autor se questiona sobre o significado, para ela, de um trabalho que não corresponde à sua condição, e sobre como ela se sentiria enquanto suas “irmãs”, de forma antitética, permanecem “singelas e majestáticas” em seu habitat adequado. Para acentuar tamanha inadequação, Drummond escolhe as metáforas do “pé de gerânio intimado a viver e florir dentro de um armário fechado; de uma formiga dentro da garrafa; de um marinheiro que vi doente num sanatório”, recusando a escolha do “pássaro na gaiola e do peixe no aquário” pela originalidade que lhe é exigida, ou, ao menos, um “filete de imaginação” que compense a falta desta.

O cronista reflete também sobre sua própria atividade, a escrita da crônica, e ainda sobre a exigência de imagens minimamente originais e criativas por parte do diretor do jornal. O autor, sempre inventivo, faz menção à singularidade de sua atuação como cronista: chama de “bobagens meio líricas” as associações inusitadas e as divagações que ele faz a respeito das aeromoças. Assim, exemplifica o que representaria o lirismo, no espaço da crônica: as associações, as metáforas (e outras figuras), as divagações e outros recursos que enfatizam as

sensações visuais e sonoras e que contribuem para exprimir e compartilhar emoções, sensações e reflexões.

Entre as comparações criadas pelo cronista para enfatizar a sensação da aeromoça retida num escritório, está a do marinheiro doente que, com a mão em pala sobre os olhos, parece aguardar um navio atracar entre as árvores. O narrador afirma que o marinheiro ainda estava no mesmo nível que o navio, ainda que fora de seu local apropriado. O avião, em contrapartida, não se deixa fixar ou reter, e novamente a aeromoça é colocada em posição de superioridade, já que se perde fora do avião: plantada em um escritório, não é quem deveria ser, e julga o narrador que o ronco dos motores que acorda as pessoas comuns e “ancoradas à terra do colchão” (outra relação metafórica) soa para a aeromoça como um penoso e injusto adeus.

Após desejar saúde à moça “exilada” (para acentuar seu deslocamento) e fazer votos de que volte às nuvens o que a elas pertence, o autor, como afirmamos, chama de “bobagens meio líricas” a homenagem permeada de emoção que desenvolve, pressupondo que essas moças odeiem a vida terrena. Contudo, pela primeira vez na narrativa, o cronista se aproxima da vida comum e considera seus desejos e aspirações em torno do amor “ao nível da terra” e dos “filhos que olhem os aviões de baixo”. Ele também sugere que as aeromoças sentem medo, o medo comum a todos (já que não se desenvolveu uma geração de aeromoças mais do ar que do sangue), sendo esse medo, e mais a fome e o instinto amoroso, elementos que igualam todas as pessoas: são prendas da humanidade.

Após esse momento e a partir da coordenativa adversativa “mas”, o narrador novamente se rende à singularidade das aeromoças e as designa como “mitos da modernidade” e até mesmo como o quinto motor, “inefável e humanizante”, do avião. Seguem-se outras designações para as aeromoças: o mais belo mito moderno, criado pelas empresas aéreas, num instante de poesia comercial; seres mediadores capazes de cobrir as pessoas de cuidados maternos em momentos de medo e pavor; peças insubstituíveis e suscitadoras de sonhos românticos e fundamentais.

Para explicitar que o mês de Maio, quando se comemora o Dia das Aeromoças, foi permeado de intempéries, Drummond utiliza a gradação “águas barrentas, tosse, febre e candidaturas”. Ele deseja às aeromoças “céu claro” – expressão que denota tranquilidade e felicidade –, além de, na terra, melhores salários. Conclui, assim, sua “homenagem” com a criação de mais duas expressões, aeromito e aeromusa, remetendo à grandiosidade e

superioridade das aeromoças, além de seu poder de influência e inspiração, aludindo às composições clássicas e à importância de suas fontes inspiradoras. As expressões aeromito e aeromusa também podem aludir às fantasias sobre a figura das aeromoças e ao poder que a elas se atribui: o de proteger, o de salvar e o de trazer harmonia e equilíbrio, em condição superior aos que são terra e não do céu, como elas.

2.3.8 A crônica “O Príncipezinho”

A narrativa apresenta e descreve um príncipe, ainda criança, que dorme profundamente, a ponto de sequer mover-se enquanto transportado por dois estranhos e posto à beira de uma escarpa ou declive, junto com alguns objetos e brinquedos: uma boneca de plumas, um lhama e uma bolsa contendo outros pequenos objetos. O título da crônica evidencia a utilização do substantivo no diminutivo, o que indica aproximação e afetividade, como já foi abordado em análises anteriores. E o texto integra o grupo temático “Meninos” de *Fala, amendoeira*.

No decorrer do texto, essa criança vai sendo aos poucos apresentada e revelada ao leitor, que dela não possui informações. Há apenas inferências da parte das pessoas que a rodeiam (que poderiam ser, inclusive, as mesmas inferências feitas pelo leitor, recém apresentado ao enredo construído) sobre sua expressão e seu aspecto. O “príncipezinho” teria se perdido na montanha e “adormecido” com fome (o verbo escolhido seria o sinal de eufemismo diante da possibilidade de o menino estar morto); ou sua expressão de medo poderia indicar que ele presenciou um bombardeio aéreo e “sua atitude seria a de quem se protege contra o perigo iminente” –, hipóteses descartadas pelo narrador a partir da conjunção adversativa “mas”, que introduz a observação de que o menino dormia em paz: “a paz daquele sono, que nem a picareta dos homens batendo na rocha viera perturbar, aquele sono que envolvia todo o menino numa peculiar camada de silêncio” (ANDRADE, 2008, p. 166), deixando-o indiferente a todo ruído e desconforto à sua volta.

Envolto no silêncio e na paz, ele deixa clara a sua condição de nobreza pelas roupas e adornos que utiliza e também pelos metais preciosos presentes nos brinquedos que o acompanham: estes são de ouro, um colar de pérolas cinge o menino e um alfinete de prata transpassa o ombro da boneca. A criança é, então, levada para a “cidade grande”, onde é

“objeto de pasmo geral”, e continua dormindo enquanto chama a atenção das pessoas e tem sua imagem divulgada por jornais e revistas.

Assim, no decorrer da narrativa o leitor se aproxima do protagonista, que somente aos poucos é revelado, enquanto, simultaneamente, este protagonista se distancia das pessoas curiosas que o rodeiam, apesar da cada vez maior exposição a que é submetido. O símile utilizado pelo cronista consiste na aproximação da “distância” entre o príncipe e os curiosos da distância em que estão os “asteroides minúsculos que seu colega, imaginado por Saint-Exupéry, gostava de percorrer”, referindo-se à importante obra *O pequeno príncipe*, do autor, ilustrador e piloto francês citado no texto. Ao aproximar o seu protagonista do clássico e popular personagem de Saint-Exupéry – uma associação que o próprio título da crônica já sugeria, embora o leitor não o perceba de imediato –, o cronista inscreve o “príncipezinho” no terreno da imaginação, da criação literária e da fantasia. Entretanto, depois da menção ao personagem criado pelo escritor francês, o cronista informa ao leitor quem é o seu protagonista – que vai sendo “descoberto” aos poucos no texto: embora continue envolta em sono e silêncio, a criança é um príncipe da nação dos Incas, que “dorme há quinhentos anos, desde o dia em que os pais a colocaram a uma altura de cinco mil metros, protegendo-lhe o sono com amuletos” (ANDRADE, 2008, p. 167), amuletos que são os “brinquedos” citados. Fica claro, então, o eufemismo presente na utilização do verbo dormir, empregado desde o início do texto: o sono evocado em todo o texto suaviza a ideia da morte, assim como a figura da criança atenua a imagem do cadáver congelado há séculos.

A criança conservada em gelo no alto de um pico chileno permaneceu com seu cativante “mistério” (expressão também mais próxima do texto lírico do que de uma produção voltada para pequenos acontecimentos cotidianos), enquanto de seu povo restou apenas a riquíssima cultura, sob a forma de obras de arte e de palavras incorporadas às línguas ainda vivas. Os contemporâneos do príncipezinho “se despediram para sempre”, novo eufemismo empregado pelo autor, figura que permeia todo o texto.

O texto termina com uma reflexão sobre a passagem do tempo e sobre como “envelhecemos depressa”, em que novamente o cronista utiliza a primeira pessoa do plural. Assim, o narrador, que já havia empregado a primeira pessoa do plural no parágrafo anterior, aproxima-se do fato narrado e do leitor ao referir-se ao efeito provocado pelo menino em sua sensibilidade: “Mas o menino, acorado e dormindo o mesmo sono iniciado há cinco séculos, ainda está agora, a cativar-nos, com o seu mistério” (ANDRADE, 2008, p. 167).

Ainda a respeito da mencionada passagem do tempo, o uso do verbo “estar” no tempo presente do indicativo enfatiza a permanência do príncipezinho através dos tempos, já anunciada anteriormente.

Portanto, na crônica “O príncipezinho”, o cronista propõe mais uma indagação sobre essa passagem do tempo: nessa indagação, nossa pequenez e finitude são contrastadas não apenas com o mistério do “sono iniciado há cinco séculos” do menino, mas também com a grandiosidade do tempo histórico, em que nasceram e desapareceram os Maias e os Incas, o Império Espanhol na América, assim como Império português. Ao chamar a atenção para o “sono infinito” do menino, o cronista chama igualmente a atenção do leitor para o transcorrer da História e a permanência das criações humanas, sejam elas artísticas, filosóficas, religiosas, científicas.

Assim, Drummond cita Camões, Cervantes, Shakespeare, Racine, São Vicente de Paulo e Newton, que nasceram e morreram enquanto o menino dormia, do mesmo modo que impérios existiram e se fizeram em escombros, a eles sucedendo-se novas teorias e novas guerras. Numa espécie de síntese, o cronista afirma que, em seu “sono infinito”, o menino passou pelos homens e suas obras, por instituições, ideias, sonhos, vidas e mortes, permanecendo “sempre em postura humilde, cercado de ídolos, cachos de cabelos, dentes de leite” – enumeração que aproxima criança e anjo ou criatura celeste, que não sofre nenhum tipo de mudança ou alteração com o passar do tempo.

Para esse menino que desafia a passagem do tempo e as conseqüentes transformações que este transcorrer produz, “o mundo é talvez um sonhar acordado”, diz o cronista. Completando o sono, o sonho também pode ser associado (ao menos no universo da literatura) ao âmbito da emoção, da imaginação e da linguagem lírica, mostrando-se tão relevante que suscita um último conselho do cronista ao príncipe: “Dorme menininho, dorme”, em que a utilização do diminutivo sugere o tom de afetividade para com esse menino que permaneceu inalterável, na paz de seu sono.

2.3.9 A crônica “A Musa de Visconti”

Primeira crônica da sessão “Despedidas” de *Fala, amendoeira*, o texto traz no título a figura da musa, em uma alusão às entidades mitológicas filhas de Zeus e Mnemósine, capazes de inspirar e favorecer as criações artísticas e científicas. A escolha do título do texto e também a do título do grupo temático remetem à emoção e à subjetividade, próprias das produções líricas, já que naturalmente as musas despertam a inspiração dos poetas e as despedidas são momentos cotidianos permeados de sentimentos, principalmente a saudade.

A crônica envolve o velório e a descrição da senhora Louise, companheira do pintor ítalo-brasileiro Eliseu Visconti. Apresentada no início do texto apenas como “uma senhora idosa que morava na Ladeira dos Tabajaras”, a senhora, que tem sua identidade revelada aos poucos ao leitor (como no texto “Príncipezinho”, analisado anteriormente), é bela apesar da idade, porém não apenas pelos traços físicos, “senão também do prestígio que a esses traços infundia a iluminação interior” (ANDRADE, 2008, p. 171). Ainda no primeiro parágrafo, o cronista penetra o universo da subjetividade ao mencionar a “iluminação” inerente à senhora – termo que é ligado ao aspecto visual, porém que transcende a aparência, o que acentua o aspecto singular que sua imagem doava às obras do companheiro.

Esposa e modelo do pintor por mais de quarenta anos, segundo o biógrafo Frederico Barata no livro *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944) dedicado à vida do artista, Louise sinalizava a preferência deste por modelos familiares, motivado por razões afetivas e estéticas: tais modelos eram mais pacientes diante da lentidão na elaboração das obras e eram melhor compreendidos pelo artista, justamente por serem amados.

Assim, o cronista caracteriza os retratos assinados por Eliseu Visconti como dotados de uma “inteligência sensível”, que, “por uma absorção misteriosa, permite figurar ao mesmo tempo, e ao mesmo envoltório carnal, modelo e artista” (ANDRADE, 2008, p. 171). Desta forma, Drummond alude a uma técnica (inteligência) envolta em sensibilidade (palavra de ordem das produções líricas) e ligada a um mistério, substantivo igualmente abstrato e repleto de subjetividade, capaz de unir o artista e a sua musa.

O artista, criterioso e sensível, fixava e reproduzia apenas “as visões que sua simpatia desvendava no universo”, visões “banhadas” em luminosidade. O verbo “banhar” no sentido conotativo e a evocação do aspecto visual com a presença da luminosidade, que é antitética

(aqui, intensa, ali, suave), apontam para a atuação de um cronista que provoca, com seu texto, o efeito da emoção, para o qual contribui a escolha de mais um substantivo abstrato (simpatia), que, segundo o dicionário, exprime afinidade moral, similitude no sentir e no pensar que aproxima duas ou mais pessoas. A expressão “simpatia”, portanto, traz novamente ao texto um caráter subjetivo, assim como a escolha do verbo “desvendar” (revelar ou tornar patente), também empregado com sentido conotativo, predominante nos textos líricos.

No perfil de Eliseu Visconti desenhado pelo cronista, o artista não reproduzia ou simplesmente mimetizava a natureza, “pois, como disse [Visconti] a seu biógrafo, a natureza é apenas um dicionário: o artista consulta-a para esclarecer alguma dúvida; no mais, interpreta por sua conta” (ANDRADE, 2008, p. 171). Este é, sem dúvida, um conceito da obra de arte partilhado por todos aqueles artistas que acreditam em sua própria intervenção criativa e imaginativa no “modelo” que a natureza lhe oferece. Tal conceito parece estar também no cerne da produção literária de Carlos Drummond de Andrade, que se relaciona com a natureza e com a sociedade a partir do exercício de enxergá-las e representá-las a partir de si, proporcionando a identificação com o leitor e com os demais cronistas, a quem, também a partir de si mesmo, dá voz e vez. Assim, o fato/acontecimento ou a notícia cotidiana ganha novos contornos – luminosos, emocionantes, transcendentais –, no olhar, na pena e nas palavras do cronista.

Ilustrando a concepção da obra de arte e do artista apresentada por Eliseu Visconti ao seu biógrafo, o cronista cita a tela em que o pintor “retrata” a casa em que conheceu a companheira; cita também um retrato da esposa e outro, “renouresco”, da esposa e da filha do casal, salientando que o “sentimento de família” não imprime às telas uma “doçura choca”, antes as envolve em uma “poesia intensa”, intensidade evidente no “rosto espiritual de Louise, imerso em lonjuras de cisma” e em emoção. Para o cronista Drummond, a doçura, a intensidade e a espiritualidade das telas de Visconti não nascem de um corujismo ingênuo (e outra não poderia ser a expressão usada por Drummond, de cunho popular e tão expressiva), mas da força plástica do artista, capaz de pintar o belo e a emoção, tão presentes nos quadros de Visconti, e que o cronista procura enfatizar por meio de uma seleção vocabular ligada aos mesmos sentimentos que identifica nas telas do pintor.

Drummond apresenta a harmoniosa ligação de Visconti com a família em oposição àqueles artistas que consideram o “elenco” de pessoas da família como “monstros de que é necessário fugir”, símile que antecede a metáfora do “império nefasto” que apenas ajuda o

artista em sua necessidade de subtrair-se dele. Ao contrário, a obra de Visconti emanava de “uma corrente de ternura a circular sempre entre o pintor, sua mulher e seus filhos”, afetividade expressa fortemente pela utilização da palavra ternura. Para Drummond, essa ternura alimentava o “meridional cheio de seiva” (mais uma expressão metafórica) e pleno de “entusiasmo e capacidade de irritação e admiração” (novamente substantivos ligados à subjetividade), com sua cabeça “alva e luminosa” (escolha que novamente aponta para o aspecto visual, que “dominava” – superava, no dizer do cronista – a má pintura de seus contemporâneos, voltados apenas ao que era “vendável”).

A crônica termina com um eufemismo – ou uma metáfora – empregado pelo autor, que retoma a figura de D. Louise, “a descansar nesse país neutro em que as pessoas são apenas lembrança, quando há quem lembre”. No caso da “musa de Visconti”, a morte não a impedirá de permanecer “viva e doce” nos museus e coleções em que haja um bom Visconti.

Encerra-se, portanto, com delicadeza e afetividade essa crônica em que o autor, a partir da morte “de uma senhora idosa”, desenha pouco a pouco – como se suas palavras fossem pincelando o quadro – um perfil ou retrato do pintor Eliseu Visconti: de sua concepção artística, da inspiração que encontrou na família, da força plástica que animava a sua obra. Nesse retrato, ganha destaque a esposa, d. Louise, cuja morte inicia e termina a crônica. Ao terminar a sua bela e sensível homenagem ao pintor, Drummond não se esquece de unir d. Louise e o seu marido: afinal, ela permanecerá “viva e doce” nas telas por ele criadas.

2.3.10 A crônica “Nascer”

Primeira crônica do grupo temático “Situações”, o seu título apresenta um verbo no infinitivo, o que denota ação não transcorrida, não “conjugada”, sem tempo determinado e que aguarda para se concretizar. A criança, presente no imaginário e no “afeto” dos pais, já possuía “nome, enxoval, brinquedo e destino traçado”. Gradação que atinge seu ápice no “destino”, na pobreza inevitável. A antecedência com a qual tudo foi projetado designa, segundo o autor, os sonhadores. No âmbito do sonho, o pequeno João existia e participava de vida do João mais velho, sendo sua companhia nos retornos de trem para casa, e ganhando

ainda mais “consistência” quando era visto no ventre da mãe, e, em um caminho contrário, passava dos braços do imaginário do pai para a realidade daquela que o gerava.

A devoção e a pobreza envolvem as escolhas dos pais para a criança. O pai escolheu o sexo e a sua profissão, enquanto a mãe, a aparência física que fundia traços dos dois genitores. Assim, em nova gradação, João “existiu, sorriu, brincou” na simplicidade dos pais. E, no símile escolhido pelo autor, os pais agem “como alguém que, na certeza de um grande negócio, vai pedindo emprestado e gastando tranquilamente”; e, desta vez por meio de uma metáfora, “sacavam” alegrias futuras. O símile e a metáfora, além de aludirem, por contraste, à pobreza dos pais, aludem à sua confiança e tranquilidade no futuro que os aguardava.

Chegado o mês de nascimento do menino, o mau tempo predizia a tragédia. A madrugada chuvosa e o trabalho de parto, juntamente, anunciavam o momento do “cumprimento da formalidade” do nascimento, uma vez que o menino já fazia parte da vida dos pais. As dificuldades se sucedem: o atraso do trem, o parto complicado e a impossibilidade de o pai ver o menino na incubadora. O pai, personagem, acompanhado de perto pelo narrador, é quem mais se envolve em impossibilidades. Não consegue ver o filho no dia seguinte por ser o dia de seu pagamento, e só consegue vê-lo no domingo.

Após um telefonema, repleto de incomunicabilidade, que o orientou a ficar descansado, João aguardou o domingo (dia da semana recorrente em outros textos do autor e que remete a início e até mesmo a ressurreição). Mas, antes de sair de casa, a esposa chega de ambulância, e assume voz própria pela primeira vez, anunciando a morte do menino a João, que pergunta se ele era mesmo “moreninho e engraçado”. O autor se vale novamente do sufixo diminutivo como expressão de afetividade.

Vivenciando uma “situação” que contrasta agudamente com a expectativa – tão bem expressa pelo cronista – acalentada durante a gravidez, a mãe também não teve oportunidade de ver a criança. Portanto, a presença, o afeto e a vida que os acompanhava por tanto tempo “de repente deixou de ser” e existir, permanecendo apenas no âmbito do sonho, da imaginação, do incorpóreo e da imaterialidade. Dimensões que somente o lirismo pode exprimir: “E o menino, que tinha sido tanto tempo, deixou de repente de existir” (ANDRADE, 2008, p. 48). O verbo ser, empregado como intransitivo em “tinha sido”, acentua a importância que a criança tinha para os pais antes de existir de fato. Uma existência interrompida. O complemento verbal é desnecessário, e sua supressão torna muito mais

pungente e doída a falta e o importante significado, para os pais, de alguém que “foi” por tanto tempo.

A crônica “Nascer”, como outras do grupo temático “Situações”, evidencia que, no livro *Fala, amendoeira*, o cronista Carlos Drummond de Andrade também abordou, com sensibilidade e argúcia, o desamparo e o sofrimento daqueles que, nas cidades, são desassistidos e esquecidos, evidenciando uma sensibilidade voltada ao coletivo e um olhar atento ao outro e aos problemas sociais, olhar que se dá a partir do olhar para si mesmo.

De forma mais eficaz que em uma confissão declarada, Drummond, por meio da ficção, transpõe e transcende sua própria dor e seu próprio inconformismo, quando, de forma sensível, retrata também a dor coletiva, transformando situações triviais e banais em extremamente grandiosas. Deste modo, o cronista, em uma “angustiosa fidelidade com a dor”, nas palavras do amigo Mário de Andrade, mergulha no que o mesmo amigo chama de “caos lírico” com a habilidade de tornar o que é mínimo em insuportavelmente grandioso. Assim, o autor sofre da “humana dor”, e sua produção é, acima de tudo, verdadeira.

2.3.11 A crônica “Ventania”

Pertencente à seção “Situações” da obra *Fala, Amendoeira*, a crônica apresenta a metáfora que aproxima casa e navio, e utiliza o verbo “navegar” ao narrar o que ocorre com a casa durante o período de sono, ou de “travessia” da noite, em que o “navio” lança âncora e retoma seu lugar quando seus habitantes despertam. A partir da imagem presente em uma novela do escritor francês André Gide, imagem que, segundo o cronista, também poderia ser fruto da solidão de qualquer um em seu quarto de dormir, a narrativa se constrói repleta de personificações em torno do medo que uma situação de vento mais forte pode suscitar.

À noite, a casa “navega” e é possível perceber sua “flutuação silenciosa” e seu “deslocamento surdo” sobre “águas oleosas e invisíveis”. A metáfora que confere à casa características próprias de uma embarcação, a partir da utilização do verbo “navegar” e do substantivo “flutuação”, também aproxima “sono” e “água” para referir-se a uma travessia surda, ou silenciosa. A construção sinestésica que funde tato e visão – já que as águas são oleosas e invisíveis – aponta para o inconsciente ou para a fluidez do sono (e dos sonhos),

envolto em calor e constância. Assim, os aspectos visuais e sonoros são evocados desde o início da narrativa.

Essa travessia ocorreria de forma natural, e a casa, já com a âncora fixada, encerraria seu fluxo costumeiro, já que a “vida está no mesmo lugar” na manhã seguinte. Contudo, um sopro interrompe a tranquilidade do trajeto, fazendo “estremecer levemente um galho” e “depositando” uma primeira folha sobre o rosto de seu habitante. A expressão “sopro” e a escolha do verbo “depositar”, além da utilização do advérbio “levemente”, denotam a suavidade com que o evento se inicia, ganhando, entretanto, no decorrer do texto, grande proporção.

Na sequência, nova sinestesia é empregada a partir do aparecimento da primeira folha depositada pelo vento, que traz consigo “um cheiro (ou sabor) acre de poeira, pois nessa fase da desintegração da consciência, paladar e olfato já se emaranharam numa percepção confusa, e não sabemos classificar a sensação” (ANDRADE, 2008, p.214). O estado de inconsciência ou de sonho promove a mistura de sensações e a poeira aspirada ou engolida por quem dorme é acre, evocando aspectos sensoriais, como é recorrente nas produções em verso.

A partir da primeira folha caída, a brisa (que é tímida) torna-se vento (que é organizado) e, na personificação apresentada, a suavidade se perde em meio ao embate estabelecido. O corpo-a-corpo se dá com as árvores (que deveriam estar em vigília e resistem para não serem também levadas para o cruzeiro noturno), e a luta com as amendoeiras – as mesmas que refletem a passagem do tempo para o cronista no texto que dá título à obra – exige que as janelas sejam fechadas, para que a desordem, fruto do combate, “não se instale em nosso peito,” o que alude às emoções e ao coração, assim como ao medo provocado pela ventania.

O uso das prosopopeias permanece evidente também na escuridão que “defende” os moradores das casas, e, em seguida, quando o vento é apresentado como “irado e triste”, provocando “ranhuras de pânico” na madeira e no ar, passando a atacar também as residências, além das próprias casas ainda em construção, também personificadas, ao serem caracterizadas como “desprevenidas” e “indefesas”, levadas a navegar sem “equipagem” adequada.

A partir de então, em um movimento gradativo, a ação do vento se acentua, passando a atingir de maneira assustadora também os edifícios em construção. Assim, árvores, casas, e, agora, edifícios em formação, tornam-se vítimas da fúria do fenômeno natural. Esses últimos

tornam-se “laboratório de ecos e fábrica de gritos, com esquadrias em alvoroço”, em nova exploração dos aspectos sonoros do texto, reforçados pela aliteração da consoante fricativa “F” nas expressões “edifícios em formação” e “fábrica de gritos”, reproduzindo assim o eco, ou o silvo produzido pelo vento.

Uma porta, também em uma construção literária baseada na prosopopeia, apresenta-se bêbada, sendo, após receber injúrias da ventania inimiga, arrancada das dobradiças, “num último estrondo.” Assim como a personificação, a exploração dos aspectos sonoros também se repete, desta vez com a aliteração da oclusiva “B” em “batendo... empenhada em abafar, sozinha, a bulha do vento...”, recurso que procura enfatizar a reprodução dos sons das repetidas batidas.

O registro de uma situação cotidiana é endossado pelos objetos levados pelo vento à rua e ao centro da noite. São *lingeries*, vasos, ramos de trepadeira e outros objetos. Coisas que “cirandam no espaço” e “chocam-se contra postes” em uma chuva de elementos triviais que o vento, mais uma vez personificado, “sabe furtar mas não sabe recolher” e que se constituem como evidências do violento embate.

O autor continua, assim, lançando mão das gradações e chama, a partir de então, de “natureza” e de “furacão” o que anteriormente nomeava apenas de vento. Permanece, porém, o emprego da personificação, já que a natureza “rói” os bens do homem e diverte-se assustando-o e ameaçando sua estabilidade, sua calma e sua segurança. A única alternativa é aguardar que esse furacão amaine sua ira. Momento no qual o cronista se inclui, utilizando a primeira pessoa sempre que se refere ao efeito da fúria do vento, a que todos estão submetidos.

Novos elementos pertencentes ao cotidiano das grandes cidades são explorados. A igreja evangélica Assembleia de Deus é derrubada, assim como a lona do Circo Apolo, e o vento, nesse momento, em nova gradação, ferindo e matando pessoas, “brinca de assombração, de desabamento e de morte”, “zombando” e “desmoralizando” o homem acuado no fundo do quarto, lembrando-o de sua fragilidade e de que ele, homem, não possui domínio algum sobre a terra. Até que a “risada” ameaçadora e o “furor” se cansam, e o inimigo retira-se, permitindo que as casas retomem “sua navegação”, mesmo entre restos e escombros, e que o sono possa, também personificado, estender sobre todos, de forma piedosa, o seu feltro, tecido suave, retomando a tranquilidade construída no início da narrativa, em um movimento

que reproduz a ação da própria vida, voltando em segurança ao seu ponto de partida na manhã seguinte.

Concluindo, ainda que provisoriamente, estas considerações sobre as crônicas selecionadas do livro *Fala, amendoeira*, é possível afirmar que tais crônicas estabelecem um hibridismo entre a observação do fato e a sua ficcionalização: nelas, pode-se perceber o cronista diante dos desafios do exercício de seu papel e a sua reflexão sobre a vida. Drummond sente e percebe a sociedade a partir de si mesmo. Nas palavras do amigo Mário de Andrade, em carta escrita no mês de julho de 1930 sobre o livro *Alguma Poesia*, publicado no mesmo ano, também é mencionada essa relação:

Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele (...) você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam para vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas (ANDRADE, Mário de, apud ANDRADE, 2015, p. 228).

O exercício de enxergar a sociedade a partir de si é perceptível em *Fala, amendoeira* proporcionando a identificação com o leitor e com os demais cronistas ao refletir sobre situações comuns e sobre o papel que desempenha. Assim, Drummond, discretamente, projetando-se na figura do cronista, mostra-se nas entrelinhas, e transforma experiências pessoais em “experiências espelho”, e, a partir dessas experiências nas quais o leitor se reconhece, propõe um diálogo incessante entre o ser e o representar, entre a vida e a ficção.

O livro *Fala, amendoeira*, publicado em 1957, reúne sessenta e quatro crônicas, textos que representam com eficácia e maestria o gênero leve e reflexivo que integra, ou propicia, o diálogo entre a produção jornalística e a literatura. Do livro, foram selecionadas onze crônicas que, de forma contundente, exemplificam a relação entre fato e ficção, entre o mínimo e o grandioso, e entre a prosa e a poesia que permeia os textos, a partir de recursos estéticos habilmente utilizados.

Assim, já na crônica de abertura, observa-se a escolha vocabular e os elementos próprios da poesia lírica que estarão presentes nas demais crônicas. Nas palavras de Maria Verônica S. V. Aguilera, a crônica “Fala, amendoeira”, que dá título ao livro, oferece ao leitor,

(...) no desdobrar-se da palavra outono (de seu significado), que pontua o diálogo entre a árvore e o cronista, lições de vida e de linguagem, a conduzir rumo à descoberta de outros recursos estilísticos que comprovam a tangência poética entre crônicas e poemas. Outonear, outoneando, outonize, outoniza-te, variações verbais

para um tempo de colheita; artifícios de um mago da palavra que, quando não cria, reinventa, como em outonada (colheita que se faz no outono), para expressar um tempo de parábolas, ritmos, tons suaves... (AGUILERA, apud ANDRADE, 2008, p.10).

Essa relação entre a prosa e os elementos próprios da poesia lírica, resultado da fusão ou contaminação entre os gêneros, escolha de um autor cronista e poeta, ou de um poeta das situações cotidianas – evidenciada pela utilização de metáforas, símiles, eufemismos, neologismos e outros recursos estéticos – enriquece a obra escrita com as penas alternadas de um poeta que, ao invadir a crônica, faz também o cotidiano invadir a sua poesia, e que dialoga com o leitor a partir de sua subjetividade e suas reflexões particulares.

A afetividade, a subjetividade e a mistura de papéis no discurso evidenciam a relevância de uma obra rica, embora em gênero considerado menos artístico. Obra que, “seja por questões de linguagem ou de alma, (...) ressalta em importância ainda maior exatamente por sua complexidade temática, não pela natureza mesma do assunto, mas por sua carga intrínseca de humanidade, com tudo que isto possa significar de belo, ou esdrúxulo, irônico ou sublime, efêmero ou eterno” (AGUILERA, apud ANDRADE, 2008, p. 13).

Fala, amendoeira constitui, assim, uma obra repleta de emoção, de lirismo e de uma linguagem comumente ligada à poesia, fruto do trabalho habilidoso e inteligente de um autor discreto, crítico e detentor do título de autor nacional de maior expressividade estética.

3 DIVERSAS

3.1 Um cronista lírico e penas alternadas: de *Cadeira de balanço*

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 essas páginas mais a seu cômodo (...). Vamos sentar.

Carlos Drummond de Andrade. Cadeira de balanço.

Cadeira de balanço, obra publicada originalmente em 1966, reúne setenta e cinco crônicas produzidas em sua maioria no Rio de Janeiro, e é dividida em oito sessões cujos títulos (“Historinhas que acabam antes de começar”, “Figuras que a gente encontra”, “Vida de um qualquer”, “Cariocas”, “Política mais ou menos”, “Os marcados”, “Correspondência particular” e “Extra”) são complementados sintaticamente pelos títulos das crônicas que as integram. Dessas produções, serão analisadas três crônicas pertencentes à seção “Cariocas”.

Escritas originalmente para colunas nos periódicos, as crônicas de *Cadeira de balanço* constituem, nas palavras de Ângela Vaz Leão, em seu prefácio para a décima segunda edição do livro, um “programa” imposto por seu tímido e desconfiado autor. Ainda segundo a autora do prefácio, Drummond, com tal programa, visava a “fazer obra moderna, sem renunciar ao tradicional; sentir e escrever como um homem de hoje, mas guardar fielmente aquilo que a sensibilidade de um povo foi acumulando durante séculos” (LEÃO, 1979, p. 12) – exercício proposto em conformidade com um gênero ligado por excelência ao trânsito através do tempo, permanência sugerida pela figura do móvel inspirador do título da obra. *Cadeira de balanço* reúne crônicas escritas “ao sabor das situações” e motivadas ou inspiradas pelo cotidiano, tão precário e rico quanto a própria vida.

3.1.1 A Crônica “As Coisas Eternas”

Aproximando-se dos contos infantis, nos quais os objetos são personificados, e trazendo ao leitor reflexões que os transcendem, o texto apresenta utensílios comuns que, a partir do emprego da prosopopeia, interagem entre si e trazem à tona questionamentos sobre o valor em dinheiro que lhes foi atribuído: ou seja, sobre “quanto custam”. As pequenezas – a bola de gude, o botão, o pente, a agulha e a forma de empadinha – são as primeiras “personagens” apresentadas ao leitor, e são elas que, dotadas de humildade, oferecem-se a um inventário.

Todas essas miudezas custavam dez cruzeiros ou menos, moeda da época. A agulha, o mais humilde dos objetos, custava apenas três. O espaço em que a narrativa é situada é o da Rua do Ouvidor, local importante para o comércio, localizado no Centro do Rio de Janeiro, cidade em que o autor viveu de 1934 até o dia de sua morte, em 17 de agosto de 1987. Não há no texto a presença de um vendedor ou personagem que apresente os objetos triviais e já inúteis aos possíveis compradores; eles próprios se apresentam, “sem nenhum constrangimento”, “saindo de gavetas e caixinhas” (em um fragmento que evidencia a prosopopeia como recurso), apenas sob o olhar de um repórter, figura que remete diretamente ao fato, em contraponto ao enredo fantasioso apresentado, em um jogo com o próprio gênero, que funde em si os dois aspectos, tendo o fato por pano de fundo, transcendendo-o, contudo.

O diálogo que ocorre a seguir se dá entre um gordo charuto e um colchete de pressão. Este último questiona o valor que foi atribuído ao charuto, acusando-o de empáfia ou arrogância. Por meio da utilização do discurso direto, o autor introduz a personagem do colchete, que protesta contra o valor de dez cruzeiros, custo atribuído ao charuto, que, corrigindo tal informação, afirma: “Perdão, custo cinco. Pertencço à família dos mata-ratos, também conhecida como quebra-queixo. Esta é a minha tarifa justa, e deixa-te de fofocas, irmão” (ANDRADE, 1979, p. 87).

Novamente escolhendo a metáfora como recurso, o cronista, “metendo-se na pele do repórter”, que não possui seu nome divulgado no texto, começa também a “assuntar” e a investigar as personagens, “coisas honradas, tão alheias à conjuntura econômica, puras como os seres mais puros que habitam o paraíso” (ANDRADE, 1979, p. 87). Valendo-se sempre da personificação dos objetos e transcendendo seu caráter material, o cronista dota-os de pureza,

e, empregando o *símile*, associa-os ao ambiente espiritual e sagrado, estabelecendo um interessante contraponto entre materialidade e imaginação/espiritualidade.

Em primeira pessoa, o narrador dirige-se diretamente a uma broinha de erva-doce, que a ele “sorri da vitrina da confeitaria”. Depois de utilizar, no vocativo, o adjetivo “querida”, denotador de proximidade e afetividade, o cronista confessa não ter afeição pela erva-doce, para ele enjoativa, porém a broinha, personificada e caracterizada como “criatura particularmente simpática”, chama a sua atenção por matar a fome das pessoas por apenas cinco cruzeiros.

Em seguida, o narrador-cronista apresenta a personagem violeta, que habita, metaforicamente, “o jardim das mercadorias modestas”, bela imagem que aproxima os outros objetos triviais da condição de flores, de forma lírica e delicada. Assim, a “discretíssima” agulha e o dedal de plástico, custando apenas “três inconcebíveis cruzeiros”, passam a integrar o jardim de miudezas, auxiliando a costureira, personagem dos antigos folhetins, e fazendo baixar o custo de vestidos e cuecas. Um novo trânsito entre fato e ficção ocorre, portanto, quando a personagem da costureira passa a integrar o enredo, dando vida e utilidade à agulha e ao dedal, objetos que interferem diretamente na vida econômica do consumidor, tornando menos onerosos os produtos com os quais trabalha.

Dirigindo-se novamente de forma direta às personagens, afirma o autor: “Não haverá dedos inativos ou sangrando por falta de agulha sueca ou de dedal de prata, se a dona da mão recordar-se de vós, ó prestantes, amáveis instrumentos, pairando qual arco-íris sobre o pesadelo inflacionário” (ANDRADE, 1979, p. 87). Nesta afirmativa, é possível observar a utilização da segunda pessoa do plural (vós), emprego mais comum nas produções em verso, trazendo ao texto um tom solene, enlevando os objetos baratos que substituirão com eficácia seus representantes produzidos com material mais nobre. Baratos, porém prestativos e amáveis, eles pairam como arco-íris sobre o pesadelo dos preços elevados de seus similares. A personificação os torna amáveis e repletos de afetividade, enquanto o *símile* aproxima as pequenezas de um belo fenômeno natural que ocorre sempre após grandes tempestades, ressaltando a “beleza” de sua utilidade e presteza.

Dessa forma, reconhecida a beleza e a importância dos pequenos objetos, o cronista anuncia ao leitor que adquirirá todos eles, para a composição de seu “museu doméstico”, mesmo sem a pretensão de utilizar alguns dos itens, como a folha de etiqueta para escolares e a ficha de galalite, visto que não frequenta mais o ambiente escolar e tão pouco irá participar

de jogos de pôquer. Todas são coisas inúteis para ele, além de pouco valiosas, custando o valor que não ultrapassa o de dez cruzeiros – inclusive um “extraordinário” limpador de chapéus de palha, chamado pelo repórter (que apenas nesse momento volta a ser mencionado no texto), de “reliquia do Rio antigo” –, mas são alvo do amor e da veneração do autor, que por isso quer adquiri-las, pelo amor que por elas sente, e não para, com elas, compor um pequeno museu doméstico.

Assim, a emoção permeia o gesto do cronista ao comprar coisas que descreve como repletas de uma “doçura imóvel” e de uma “determinação de eternidade”. São coisas eternas e que, mesmo assim, “não quiseram subir além de dez cruzeiros”. O contraponto se estabelece entre valor monetário e duração, entre o tempo presente, cuja característica é a corrosão pela inflação, e a permanência, ou a memória. O narrador-cronista afirma que a inflação, funcionando como “empuxo”, eleva o homem e o liberta da condição terrena, sendo capaz de lançá-lo como um “foguetete”. Já os objetos de pouco valor em termos monetários, mas impregnados de história e de memória, conduzem o homem em direção às recordações das “antigas graças e bondades da vida”, efeito de uma metáfora que, novamente, transcende o cotidiano repetitivo e o plano terreno.

Os objetos são o alfinete de fraldas “de luxo” (indicando ironia com o emprego das aspas e mostrando que o artigo não é, ou ao menos não é mais valioso), a pedra de isqueiro, a pedrinha de víspora (apropriada ao jogo de loteria), o pacote de grampos “da marca Lucy” (novamente utilizando as aspas e demonstrando assim a pouca relevância da marca), o pé-de-moleque, a porção de doce de abóbora, as cordas para violão, cavaquinho e bandolim (que, personificadas, são apresentadas como gratas e amigas). Mais uma vez, o cronista confessa que não as utilizará, já que não sabe tocar os instrumentos dos quais elas fazem parte. Com o uso da primeira pessoa do plural – “para nós que nada sabemos tocar” –, o autor aproxima-se do leitor, integrando-o ao universo dos objetos valiosos pela eternidade que carregam. Ao referir-se às cordas dos instrumentos, o narrador nos diz que elas são “tão cheias de música”, explorando na passagem o aspecto sonoro, recurso também importante nas produções em verso, escolha que ultrapassa e enleva a simplicidade dos objetos.

Por fim, mais uma vez aproximando o leitor da sua própria condição e percepção, o narrador afirma “que o mundo de nada além de dez cruzeiros contempla-nos com amor” (ANDRADE, 1979, p. 88). A personificação, presente em todo o texto, evidencia objetos repletos de amor, expressão máxima da subjetividade, e que, mais do que simplesmente

observar, contemplam o indivíduo. O cronista finaliza com esse gesto uma produção em que a imaginação e a emoção são elementos norteadores, partindo de seu olhar subjetivo em um exercício de identificação com o outro. Também partindo de uma preocupação econômica coletiva, transcende-a e utiliza-a como elemento importante para a construção de um texto repleto de imaginação e de afetividade. Contrastando valor econômico e valor afetivo, fundindo objetos de uso comum e muitas vezes sem utilidade ao sentimento de afeto e permanência, o cronista dá àqueles objetos a condição de serem eternos.

3.1.2 A Crônica “A Ressaca Noturna”

O texto, à semelhança das crônicas “Arpoador” e “Ventania”, publicadas em *Fala, amendoeira* (1957), apresenta o resultado da ação do mar na orla carioca, mar que, de forma agressiva, “castiga” a Avenida Atlântica. Com o emprego da prosopopeia, o desastre é apresentado na narrativa por um pai ao filho, em uma explicação comum a um estreito relacionamento familiar: “- Esta noite a Avenida Atlântica foi castigada por uma big ressaca” (ANDRADE, 1979, p. 99).

Com a designação “big ressaca”, o autor, ao tomar de empréstimo o adjetivo da língua inglesa, caracteriza de forma mais contundente e expressiva a ressaca que provocara imenso estrago e suscitaria o medo dos moradores da localidade em que ocorreu. Ao ouvir a afirmativa dada em tom de notícia pelo pai, o filho pergunta: “O que foi que ela fez?”, fragmento que evidencia a personificação do fenômeno natural, apresentado como suficientemente poderoso para castigar e amedrontar os cariocas moradores das adjacências.

O cronista então menciona a Biblioteca Thomas Jefferson, localizada nas proximidades da Avenida Atlântica, de onde o mar retirou os livros de Truman Capote, escritor e roteirista norte-americano, e os atirou à praia “com raiva”. Corroborando a reação do garoto, o narrador-cronista, sob a forma de perguntas, reflete sobre os efeitos da ressaca, e, empregando a personificação, descreve o mar como alguém dotado de raiva e fúria: por que o mar “tirou da Biblioteca Thomas Jefferson os livros de Truman Capote” – deslocando-os violentamente de seu local apropriado – e “os jogou à praia, com raiva?” (ANDRADE, 1979, p. 99). Por que destruiu vitrines e “arreatou” joias, vestidos, cristais, “espalhando” todos esses objetos “por aí à louca?”. A menção a objetos de uso rotineiro, para com eles aludir a

acontecimentos de grande repercussão, é elemento recorrente nas crônicas drummondianas, como foi apresentado nas demais análises, assim como a referência a espaços e construções comuns e coletivas, o que constitui forte atributo do gênero em questão, ligado ao tempo e às situações banais e cotidianas.

O narrador, então, compartilha seus pensamentos com o leitor, cogitando os possíveis motivos da ira do mar e do desastre que ela trouxe como consequência. Sobre o mar, novamente personificado, o cronista afirma: “Se ele estava aborrecido com os acontecimentos políticos, nesse caso deveria traçar um plano de operações e passar o susto nos responsáveis diretos por esses acontecimentos, e não indiscriminadamente” (ANDRADE, 1979, p. 99), punindo também, como fez, os “vizinhos inocentes”. O cronista, assim, imagina que o motivo causador do desastre poderia ter sido a insatisfação política, e, sendo este o caso, ele apresenta ao leitor a solução que teria evitado o desastre: a organização e o planejamento, para que o mar direcionasse sua insatisfação e seu aborrecimento somente às pessoas responsáveis pelos acontecimentos políticos.

Porém, ao contrário do sugerido, e de forma gratuita, o mar seguiu “aterrorizando, ferindo e destruindo a esmo”, envaidecido e tomado de empáfia. O recurso da utilização do gerúndio nas formas verbais indica a continuidade e a extensão das ações apresentadas, e a gradação presente no fragmento evidencia a evolução e a proporção do caos causado pela ressaca.

Então, com o emprego do discurso direto na enunciação, recurso que endossa a escolha da prosopopeia, figura fundamental na construção de todo o texto, o narrador dá voz ao mar, que se gaba de sua fúria: “- Esta é uma ressaca digna de era nuclear. Nunca vocês viram igual” (ANDRADE, 1979, p. 100), em alusão ao fato ocorrido em 1945, quando a energia nuclear foi utilizada pelos EUA para bombardear as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, causando grande destruição.

Em seguida, utilizando a primeira pessoa do plural, o cronista estabelece uma aproximação com o leitor, dizendo: “corremos todos a vê-la, medrosos, fascinados bichos noturnos”. A escolha transforma em coletiva uma experiência pessoal, e, como resultado, o autor assume, juntamente com o leitor comum, a posição de “bicho noturno”, em uma metáfora que explicita o medo, o desconforto e o assombro diante do desconhecido, assim como se sentem os animais de hábitos noturnos quando são capturados pelo homem. Animais

ao mesmo tempo medrosos e fascinados pela noite que os envolve. Na narrativa, o medo do desastre não repele as pessoas; antes, as atrai e fascina.

A seguir, o aglomerado de construções e objetos proporciona ao leitor a possibilidade de imaginar a destruição causada pelo mar. Neste ponto, o cronista compõe uma imagem visual bastante sugestiva, uma vez que as “casas de espuma” formadas pelo mar desabam “com fragor e ironia” em frente às habitações construídas pelo homem. A metáfora da casa de espuma evidencia a fragilidade das habitações humanas, que, também personificadas, estão apavoradas diante de tudo quanto é desfeito pela ressaca em um curto espaço de tempo. Assim, as águas invadem “balcões, janelões, vestibulos, garagens, casas de máquinas”, revolvendo também o cotidiano do morador da Avenida atlântica e das redondezas.

Tal qual uma pessoa, o mar, furioso e dotado de um “humor grosso”, “brinca”, expulsando automóveis “como baratas em pânico” ou empurrando-os e derrubando-os de rodas para cima sobre a calçada. Utilizando o símile, a imagem apresentada aproxima os veículos deslocados e expulsos de seus trajetos comuns de “baratas” desnorteadas e assustadas. As “brincadeiras” de mau gosto se seguem quando o mar também “dá banho nos transeuntes”, principalmente nos mais bem vestidos, e faz submergir os namorados que insistem em permanecer em um banco de pedra qualquer junto à praia. Nesse caso, “o banco é arrancado, e lá se vão os dois, cobertos de areia e ridículo”. Ao empregar a expressão “cobertos de areia e ridículo”, o cronista torna o fragmento mais expressivo e causa estranheza no leitor com a quebra intencional de seu paralelismo semântico.

Essas situações cômicas e risíveis atenuam a tensão e a tristeza provocadas pelo que o autor chama de “espetáculo” causado pela ressaca do mar, diante do qual a pequenez humana é evidenciada. O homem, em sua vanglória e vaidade, para o mar não apresenta relevância, e diante desse fato o autor reflete novamente sobre os motivos que teriam causado a ressaca marinha. Apesar das incertezas a respeito do desastre, o cronista supõe que o objetivo do mar não é divertir de forma grotesca e tampouco castigar políticos ou “purificar” a cidade com sua “onda amarga”. A sinestesia, utilizada como recurso expressivo, evidencia a amargura causada pelo desastre provocado pelo mar. Assim, os motivos da revolta do mar ficam apenas no âmbito das suposições do cronista.

As construções, lojas elegantes, ruas e veículos designados pela metáfora “brinquedos civilizados” não foram o motivo pelo qual o mar se embeveceu. Esses elementos,

representantes do dia-a-dia da população e que estão presentes em toda a narrativa, apenas salientam a frivolidade e a impotência do ser humano diante da força da natureza.

Ainda cogitando, o autor supõe que o objetivo do furioso protagonista seria “manifestar o seu poderio, exhibir-se a si mesmo como a grande força sem piedade e sem ódio, anterior às criações da cultura, aos ritos sociais” (ANDRADE, 1979, p. 100). A partir do pleonasma “exibir-se a si mesmo”, reforça-se a imagem de uma natureza voltada apenas para si e para a sua própria força, anterior à cultura e às criações humanas, desconsiderando-as e diminuindo sua importância.

Dessa forma, a força do mar apresenta-se “bela”, “terrível” e “sem explicação”, como a “natureza toda”. Expandindo e estendendo sua significação e seu poder a partir da substituição lexical por um termo mais abrangente – mar/natureza toda –, o autor, com o símile apresentado, enfatiza a superioridade dessa força em relação ao homem, que ainda não recebeu dela sequer a explicação sobre por que foi criado.

Assim, o texto é finalizado com a metáfora que aproxima o homem da figura de um “verme cabeçudo” diante da grandeza e do poderio do mar (e da natureza), e com uma nova menção a máquinas e objetos ligados ao cotidiano: “bombas de sucção, sacos de areia” e (quebrando novamente o paralelismo semântico do enunciado) “serviços de socorro”, todos eles providenciados para que a luta travada contra o mar fosse vencida. Porém, por fim, é o protagonista, “o colosso”, que, somente quando quer, se “retira batido”. Assim, a ressaca, acontecimento da vida urbana comum, ganha enorme proporção e significação grandiosa: a natureza revela sua superioridade, vencendo sempre a pequenez, a vaidade e a sabedoria humanas.

3.1.3 A Crônica “A Descoberta do Mar”

Empregando o tom de uma história ouvida, guardada na lembrança e repassada ao ouvinte em um exercício de diálogo com a memória, como é próprio do gênero, a crônica analisada, desde sua apresentação, narra e explicita a emoção de alguns alunos de uma escola do subúrbio do Rio de Janeiro, escola que não tem seu nome citado, que vão, em uma excursão de ônibus, conhecer o mar. O narrador afirma que “não contaram onde é a escola;

sente-se que fica longe, sem esperança, num desses inúmeros cafundós do Rio que não são o Rio” (ANDRADE, 1979, p. 103), deixando assim o enredo no âmbito da imaginação ou da dúvida, da história contada, sem comprovação.

A falta da apresentação de dados sobre a escola e sobre o espaço em que a narrativa se passa (a praia visitada pelas crianças), do qual se sabe apenas que fica situado na Zona Sul do Rio de Janeiro e que geralmente não é visitado por quem mora “longe”, permite ao cronista enfatizar a distância entre a praia e a escola, localizada “longe, sem esperança” (ANDRADE, 1979, p. 103). Em relação à praia, o advérbio longe pode aludir às histórias infantis, que comumente se passam em um local muito distante. A escola, distante desse espaço suscitador de encantamento, fica longe, sem esperança.

A emoção é evidenciada na apresentação dos alunos, que, deslumbrados, pedem ao motorista do ônibus: “- Dá outra volta! Para um pouquinho!”, como quem deseja guardar na memória um momento importante, vivenciado por quem mora distante do mar, em um “Rio que não é Rio”, lugar que “a gente mal percebe de avião, ponto cinzento ou pardo na pele da cidade” (ANDRADE, 1979, p. 103). A distinção entre Zona Sul e subúrbio é reforçada pela utilização da metáfora com a qual o autor equipara o subúrbio do Rio de Janeiro a um ponto cinzento ou pardo, imperceptível à distância e presente como uma “pinta” na pele da cidade, que é, portanto, personificada.

A distância da moradia dos alunos também é incerta. Alguns talvez morem a apenas trinta minutos do mar, já que o que impede o acesso dos meninos, e da população em geral, ao que o narrador chama de “amenidades” não é a distância e nem a má conservação das estradas e sim a pobreza. O alto custo da passagem de ônibus e dos lanches impossibilita que uma família desfrute da “aventura deliciosa de passar o domingo no Rio”. A sinestesia presente no fragmento, além de denotar afetividade e emoção, aproxima o passeio comum a uma aventura própria do imaginário infantil. Para uma família de poucas posses, o domingo, dia ligado ao descanso e ao deleite, de menção recorrente nas produções do autor, não poderia ser fruído na praia, da manhã à “noitinha”. A presença da afetividade novamente se mostra na citação do dia de domingo e do emprego do diminutivo na palavra “noitinha”.

No trecho que se segue, o cronista propõe um passeio dominical e sem nenhum custo, o que nomeia de “turismo paroquial”, para que esses meninos que sonham com o “mar impossível” não sejam privados de conhecer a cidade e tenham a oportunidade de voltar “menos pobres” a seus “subúrbios áridos”. O sonho e a aspiração pelo mar presentes no

imaginário dos meninos passariam ao âmbito da realidade enriquecedora, e a nova experiência estabelecerá um contraponto ao cotidiano difícil com o qual os garotos se deparam nos subúrbios onde moram. A expressão “subúrbios áridos” dá ao leitor a noção exata da escassez vivida por eles e aproxima os locais mais afastados, nem considerados como parte do município do Rio, de um deserto sem provisões mínimas e sem oportunidades de diversão.

“Que custa nos tornarmos condôminos do azul e da onda?” O desejo do cronista permanece somente no âmbito das aspirações, e, enquanto os alunos pedem “Para um pouquinho!”, a professora “sente pena deles”: o sentimento de piedade revela o afeto por aqueles que desejam estar por mais tempo junto ao mar, o qual “não se leva no bolso, há que carregá-lo na lembrança” (ANDRADE, 1979, p. 104). Assim, inapreensível, o mar distancia-se do cotidiano comum e palpável e transporta-se ao campo dos sonhos e das lembranças intocadas.

Com o emprego do símile “É como se os garotos, de repente, virassem gregos de Xenofonte, gritando: Thalassa! Thalassa! ao fim de longa caminhada”, o cronista estabelece uma aproximação entre a reação das crianças diante do primeiro encontro com o mar e a exclamação dos soldados de Xenofonte – general grego, discípulo de Sócrates – diante das praias do ponto Euxino, durante a retirada dos dez mil.

Os meninos, então, como em um conto infantil, “de repente” “virariam” gregos, invocando por Thalassa, figura pertencente à mitologia grega, deusa ou personificação feminina do mar, evidenciando assim o fascínio desses alunos diante do oceano; os meninos ganham, portanto, dimensão heróica e épica, observando-se, mais uma vez, que o cronista aproxima o episódio aparentemente banal de um feito grandioso, dando àquele uma dimensão que ultrapassa em muito a sua inscrição no cotidiano.

O fragmento seguinte narra o contato direto dos meninos com o mar. Contato superficial, visto que ninguém mergulhou, por falta de roupa adequada. Desviando-se do grupo, as atenções do narrador voltam-se a apenas um dos meninos. Em um trecho repleto de emoção e subjetividade, o cronista apresenta ao leitor um menino que “apenas esticou o pé na areia úmida, sentiu o arrepio do contato, menos que isso; a espuma tocou no bico do sapato, espalhou-se de leve, o menino empalideceu, o coração batendo de conhecer o mar, súbita iluminação entre sua biboca triste e o marulho tocável” (ANDRADE, 1979, p. 104).

Reconhecem-se no trecho diversos recursos que procuram expressar a emoção da criança ao entrar em contato com o mar: a ênfase nas sensações físicas e emocionais do

menino, para as quais o cronista também usa a gradação; o ritmo, marcado por orações separadas por vírgulas; o contraste entre a “biboca triste” e o “marulho tocável”. Dessa forma, o arrepio sentido pelo menino sem nome, provocado pelo contato, embora raso, com a espuma do mar, que apenas lhe tocou o sapato, e com a úmida areia da praia, fez com que o menino se emocionasse.

Ainda no mesmo trecho, que é entrecortado pela ausência de conectivos em sua maior parte, o autor elege a coordenação para evidenciar ou reproduzir as batidas descompassadas do coração do garoto no momento em que se dá a experiência de conhecer o mar. O aspecto visual é explorado quando é mencionada a iluminação percebida pela criança entre o barranco ou a fenda presente na areia e a agitação das águas do mar. O barranco, também personificado, é triste, talvez por estar distante do oceano ou pela distância que impõe entre o mar e a criança.

Por fim, afirmando que não fantasia sensações, o cronista estabelece um paralelo entre a fantasia e a imaginação e os sentimentos e emoções reais e comuns, experimentadas por aquele que vive distante do mar, ao ter a oportunidade de conhecê-lo ou visitá-lo. Sensações diferentes das de quem estabelece com o mar um contato frequente, em uma relação de maior proximidade, suscitadora de indiferença, fazendo com que essas pessoas que todos os dias “vão do Leblon ao centro” não reparem até mesmo nas intervenções urbanas, nos aterros que são realizados, na paisagem que acabou e na que sobrou, das quais o autor também se aproxima, incluindo-se – incluindo-nos – através da utilização da primeira pessoa do plural no fragmento.

Drummond, com o uso da conjunção adversativa “mas”, explicita a oposição ou o contraste entre a indiferença sentida por quem possui contato diário com o mar e a emoção daquela pessoa repleta de “desejo e apetite de mar”, que “veio do sertão ou da mata”, que vive no subúrbio, e que, ao deslocar-se para o trabalho pela madrugada ou no fim do dia, é convidada pelo trem, também personificado, para fazer uma “viagem que nunca será feita”, fundindo-se novamente na narrativa o cotidiano comum e pobre ao sonho e à imaginação do mar inatingível.

Ao satisfazerem esse desejo e “descobrirem” o mar, os meninos finalmente tornam-se “homenzinhos nostálgicos”. Mudança proporcionada pela experiência única e que lhes permitirá, nas palavras do autor, responder a quem ainda não desfrutou do mesmo prazer: “O mar? É aquela coisa infinita, azul, verde-arroxeadada, que solta um gemido fundo e deixa uma

neblina salgada na cara da gente...” (ANDRADE, 1979, p. 105). Assim, a crônica é finalizada com uma definição extremamente lírica e permeada de afetividade, em que o mar é apresentado de forma personificada, de cor incerta. Definição ligada ao sentimento e às impressões de quem o observa, e com uma sinestesia que mescla os sentidos da visão e do tato com o sabor salgado da neblina. Sabor que manterá viva, ao menos por curto espaço de tempo, a emoção da descoberta desejada.

3.2 Um cronista lírico e penas alternadas: de *Boca de Luar*

(...) tocaram-se, os lábios também, e o beijo desabrochou, flor na ponta de duas hastes conjugadas, superlunar e inevitável, beijo fluido e forte, resultante da incompreendida imagem poética (...)

Carlos Drummond de Andrade. Boca de luar.

A obra *Boca de luar* (1984), publicada três anos antes da morte do autor, apresenta cinquenta e uma crônicas escritas originalmente para o *Jornal do Brasil*, periódico em que Drummond exerceu a função de cronista por quinze anos, e reúne textos de um autor octogenário, porém cheio de talento, energia e lucidez. O presente capítulo analisa cinco das cinquenta e uma crônicas desse importante livro do gênero, evidenciando, como foi realizado com as demais aqui apresentadas, os recursos poéticos empregados e de que forma a poesia, presente na linguagem escolhida, funde-se aos elementos banais e pertencentes à esfera do cotidiano, em textos de um gênero que se constitui como ponte entre o fato comum e a imaginação.

3.2.1 A Crônica “A Estranha (e Eficiente) Linguagem dos Namorados”

Construído basicamente a partir de metáforas, o texto vale-se de inusitadas e divertidas aproximações entre elementos, que, apesar da estranheza que suscitam ao interlocutor comum, estabelecem-se como construções eficazes para a comunicação dos casais de

namorados. Essa linguagem peculiar e imersa em singularidades é, de forma caricatural, explorada de forma bem humorada pelo autor, que a classifica de “eficiente”, já que o objetivo de agradar, elogiar e enaltecer a pessoa amada é alcançado de maneira efetiva.

Assim, no diálogo do casal apresentado apenas como “namorado” e “namorada”, a primeira metáfora empregada ocorre com a utilização da palavra “berilo”, espécie de mineral ou cristal precioso. Ao ser chamada dessa forma, a namorada retribui o gesto respondendo com a expressão “anjo barroco” – elemento pertencente à esfera espiritual e religiosa e que expressa a arte de um movimento constituído a partir de dualismos e contrastes, unindo religiosidade e sensualismo – para referir-se ao namorado.

Em uma espécie de gradação, as aproximações vão se tornando mais “estranhas” e “diferentes”, aos olhos do leitor. A namorada é chamada de “tanajura”, formiga que pode ser comestível e é capaz de destruir lavouras, cujo nome na linguagem coloquial é utilizado para fazer referência a mulheres de glúteos avantajados.

Após agradecer pelo tratamento carinhoso, a namorada aproxima o amado da imagem de um “pessegueiro”, e é, em seguida, tratada por “calhandra”, uma ave da espécie das cotovias. Com a afirmativa de que gostam de receber esse tipo de tratamento, o uso das metáforas se segue: “teleférico iluminado”, “jaguetê” (onça-pintada) “de paina” (fibra semelhante ao algodão), “cavalinho de asas”, e a hiperbólica expressão “oitavo, décimo, décimo quinto pecado capital”, em alusão ao caráter irresistível e tentador do ser amado.

As construções metafóricas continuam a seguir: “janela sobre a Acrópole” (parte mais elevada das cidades gregas), “verso de Rilke” (este, um dos mais importantes poetas modernos da literatura alemã), “malvasiara” (uva doce originária da Grécia, ou vinho feito dessa uva), além de “minueto de Versailles” (dança de origem francesa caracterizada pela leveza), “agapanto” (planta de origem africana) e ainda “tempestade”, expressão denotadora de intensidade. Explorando também elementos sonoros – como a aliteração presente no par agapanto/tempestade –, o namorado ainda se dirige à companheira utilizando a expressão “minha *folia con variazoni* de Corelli”, em referência à sonata composta pelo maestro e compositor italiano Arcangelo Corelli, importante artista do século XVII.

Em seguida, há o emprego da construção “Meu-isto-e-aquilo enguirlandado”, que se pode talvez interpretar como “meu tudo, enfeitado com guirlandas” ou transformado em guirlanda, algo que adorna, palavra ligada à beleza e que é sucedida pelas metáforas “Meu eu anterior a mim” e “Meus diálogos com Platão e Plotino ao entardecer”, que de alguma forma

se aproximam, a última delas reunindo dois dos principais filósofos gregos, numa alusão ao pensamento (“eu anterior a mim”) e à sabedoria, valores que transcendem a beleza física.

A narrativa apresenta em seguida o vocativo “minha úlcera maravilhosa!” em um paradoxo que classifica como maravilhoso um ferimento ou lesão. A úlcera, em geral, é lembrada como problema gástrico, sendo muitas vezes “nervosa”. Assim, sabendo que o sistema digestivo é diretamente afetado pelas emoções, a aproximação pode ainda aludir à sensação de “borboletas no estômago”, “sintoma” próprio de quem está apaixonado. O paradoxo “úlcera maravilhosa” pode ainda remeter ao famoso verso camoniano que define o amor como uma “ferida que dói e não se sente”.

Voltando a explorar elementos pertencentes ao âmbito das manifestações artísticas, a metáfora seguinte, “meu colar de cavalheiro inglês num retrato de Ticiano!”, cita o pintor italiano renascentista, Ticiano Vecellio, que, em um autorretrato, apresenta-se com um duplo colar ou corrente de ouro ao pescoço, evidenciando a sua condição de rico cavaleiro. Assim, a namorada atribui ao amado enorme valor, tanto pela referência ao rico artista e sua obra, quanto pela menção ao cordão de ouro.

Comparando o amado ainda ao “fundo do mar”, que pode aludir, além da beleza, e profundidade, à sua infinitude e mistério, a namorada, em seguida, se declara “louca de amar as pedras” e de “patinar nas nuvens”, exclamações comuns aos apaixonados, que se afastam da razão e da lógica, aproximando-se das decisões e respostas passionais, e, por isso, das “nuvens”.

Em resposta, o namorado utiliza os vocativos “górgone”, em referência às filhas de Fórcis e Ceto – figuras mitológicas de aparência feminina e que possuíam serpentes em lugar dos cabelos, das quais a mais conhecida é Medusa, também descrita como bela mulher pelo poeta Ovídio – e “gárgula de Notre-Dame”, aludindo às esculturas ou representações de monstros e demônios presentes no topo da catedral francesa, na área externa. Essas esculturas, envolvidas em numerosas lendas, são figuras ligadas à proteção do templo e povoaram o romance de Victor Hugo *O corcunda de Notre-Dame*.

Além da semelhança sonora (górgone/gárgula), os dois vocativos referem-se a figuras assustadoras – neste sentido, também paradoxais quando relacionadas à mulher amada. As alusões ao âmbito “espiritual” completam-se com a escolha da expressão “minha sintaxe de Deus”, remetendo, talvez, à relação entre elementos na oração ou à sua organização lógica.

Ainda explorando elementos ligados a manifestações artísticas, são citados pela namorada os “balões de Junho de Portinari”, balões que são figuras recorrentes em algumas obras do pintor paulista. Em seguida, são mencionadas as “as joias da coroa do reino de Samarcanda”, cidade milenar localizada no cruzamento das rotas comerciais, na Ásia Central. Tanto os balões, quanto as joias da coroa da próspera cidade asiática, falam. Segundo a namorada, o seu companheiro, desdobrando-se em elogios a ela, fala como falam esses elementos, em um símile inusitado ou em uma personificação às avessas. Dessa forma, o namorado ainda é denominado “imperativo categórico”, novamente expressão relativa ao âmbito da linguagem (como ocorreu na utilização da “sintaxe de Deus”), e que, com sua forma hiperbólica, pode aludir a uma ordem indiscutível ou a um pedido irresistível, e, assim, impossível de ser negado.

“Minha espada maçônica” é a adjetivação que aparece em seguida. Símbolo de autoridade e poder e objeto utilizado nas cerimônias por ocupantes de alguns cargos específicos na maçonaria, a espada está ligada à proteção física e também às interferências de algumas energias. Além da ideia de proteção e de defesa do objeto amado, a paixão também proporciona essa forte ligação entre o terreno e o espiritual.

Na sequência, em uma gradação construída por uma sucessão de hipérboles – “você me mata!”, “E você também me trucidada, me degola, me devolve ao estado de música”, o texto evidencia uma relação forte e passional que ultrapassa o aspecto físico, chegando ao ápice, ao sublime, ao “estado de música”.

Essa ligação com o espiritual e com a musicalidade permanece evidente com a utilização da expressão “tambor de mina”. Ritual ou culto de matriz africana, é a denominação mais comum das religiões afro-brasileiras desenvolvidas em estados como o Maranhão e Piauí. O nome se deve à utilização de um instrumento de percussão ou tambor específico e importante nos rituais, originário da região conhecida como Mina, que corresponde aos países de Gana, Togo e Benin. Assim, a namorada é associada a uma vertente religiosa de maioria feminina em que a dança é essencial.

Nova hipérbole é empregada, então, na colocação da namorada: “Todos os incentivos oficiais reunidos e multiplicados não valem a tua alquimia, meu ministro do fogo!”, que novamente associa o amado a valores monetários ou financeiros, e novamente os transcende quando lança mão do termo “alquimia”, antiga ciência mística que objetivava a conversão de um elemento não valioso em ouro. A alquimia reunia conhecimentos de diferentes áreas

aliados à magia e também buscava a criação de um elixir capaz de curar males e proporcionar a imortalidade. A expressão “ministro do fogo”, além de atribuir ao namorado poder e autoridade, tem uma relação com os “incentivos oficiais” anteriormente citados, ironizando, entretanto, o âmbito sobre o qual o namorado exerce a sua função: o fogo.

As metáforas que se seguem – “Tuas paisagens, teu subsolo infernal, teus labirintos são superiores em felicidade a qualquer declaração dos direitos do homem!” –aproximando mulher e espaço físico, evidenciam a beleza, o mistério e a profundidade que a amada encerra, proporcionando maior felicidade que os direitos garantidos pelo documento oficial e que denotam liberdade e segurança. O documento mencionado (Declaração dos direitos do homem), foi elaborado durante a Revolução Francesa e é fundamental para assegurar ao cidadão liberdade e igualdade. As metáfora utilizadas são repletas de sensualidade e, assim, as “paisagens”, o “subsolo” e os “labirintos” podem aludir às formas e ao corpo da mulher amada.

Relembrando o primeiro encontro, o diálogo entre os namorados segue com a afirmativa da jovem, que contrasta a grandiosidade de lugares turísticos mundialmente famosos com um detalhe ínfimo do corpo do namorado: “A primeira vez que eu vi você naquele bar do crepúsculo eu senti que as pirâmides e as cataratas não valiam a unha do teu dedo mindinho!”. A hipérbole apresentada pela namorada dá ao amado lugar de destaque e superioridade, visto que, para ela, como para todos os amantes, o ser amado alcança a perfeição e não apresenta defeitos relevantes, sendo muito superior a todos os outros seres.

“Banco das Estrelas”, aquele que “pode comprar todas as coisas do mundo, inclusive as águas e os animais, para restituí-los à vida em liberdade” são as metáforas seguintes, e novamente a escolha vocabular evidencia poder aquisitivo através do exagero e da hipérbole, transcendendo o âmbito dos elementos materiais e sendo capaz de dar vida e liberdade a águas e animais. O recurso, como já foi explicitado antes, une elementos físicos à magia e à imaginação.

Essa aproximação estende-se à fala seguinte, em que o autor escolhe as metáforas “almanaque do céu”, “ciência do insabível”, “terremoto” e “objeto voador identificado”, da mesma forma unindo elementos terrenos (almanaque, ciência e terremoto) e elementos ligados ao sonho ou à abstração (céu, insabível e objeto voador identificado, este último, em referência aos objetos voadores não identificados, misteriosos ainda para a ciência e de

existência não comprovada). Já que o ser amado, apesar de encantador e misterioso, pode ser identificado, o trocadilho é muito bem empregado e intensifica o tom bem-humorado do texto.

A ligação do casal é, assim, retratada de forma tão singular que os envolvidos não nasceram “um para o outro” e sim “um no outro”, e “antes do começo dos séculos”, o que demonstra o ideal do amor eterno e a ideia de que há uma pessoa que nasceu para completar a outra, exemplificando o amor destinado ou estabelecido por escolha divina ou espiritual e que transcende a razão e a lógica humanas. A expressão “meu nenúfar” (planta aquática) é a metáfora que encerra o fragmento de diálogo, novamente explorando elementos naturais e de beleza evidente.

“E estaremos mesmo depois que os séculos se evaporarem, ó meu desenho rupestre” é a próxima colocação, e novamente evidencia a aspiração pelo amor eterno. Além disso, a metáfora “meu desenho rupestre” (manifestações artísticas e pinturas realizadas por homens pré-históricos no interior das cavernas) aproxima novamente ser amado e expressões de arte. Em seguida, a expressão “meu formigão atômico” retoma a utilização de elementos ligados à natureza, novamente de forma exagerada e bem-humorada, humor que é evidenciado pelo contraste com o “desenho rupestre” que antecede o “formigão atômico”.

Os vocativos empregados a seguir são: “Mandala”, “raio laser” e “sextina”. A mandala, ou círculo em sânscrito, é um antigo símbolo artístico e religioso que corresponde a determinados atributos divinos, sendo importante em rituais de cura e na comunicação do indivíduo com a divindade. O raio laser, tipo de radiação visível, é utilizado em cirurgias médicas, em pesquisas científicas e nos leitores de CD e DVD. A palavra *laser* é uma sigla formada pelas iniciais das palavras da expressão “light amplification by stimulated emission of radiation”, e significa “amplificação da luz por emissão estimulada por radiação”. Possui brilho superior ao de uma lâmpada. Assim, o ser amado novamente é tratado como elemento que une terreno e divino, além da ligação com o conhecimento científico e da emissão de uma “luz” superior e especial.

Depois de “mandala” e “raio laser” – que aludem ao universo místico e ao científico, respectivamente –, a palavra sextina surpreende por inserir-se no âmbito da poesia e da música. No primeiro desses campos, a sextina é um poema de forma de forma fixa constituído por seis sextilhas e um terceto final, e cuja rima é representada por seis palavras que se repetem numa ordem determinada; no campo da música, ela é o grupo de seis figuras

musicais que se devem executar no mesmo tempo em que se deveriam executar quatro da mesma categoria.

Em ambos os casos, a sextina exige habilidade, sendo considerada, em poesia, um dos sistemas estróficos mais difíceis e raros, apresentando-se ainda como mais uma metáfora que aproxima ser amado e manifestação artística requintada. Finalmente, o diálogo termina com o emprego das expressões “pomba-gira” (pela namorada), “clepsidra” (pelo namorado) e “sequóia minha minha minha!” (por ela), que designam, respectivamente: entidade feminina e sensual presente nas religiões afro-brasileiras, mensageira entre orixás e humanos, ligada ao luxo e à luxúria; antigo relógio de origem egípcia que demarca o tempo através do escoamento regular de água em um recipiente graduado; e árvore de grande estatura e que pode durar até dois mil anos. Como em todo o texto, as metáforas transitam entre a natureza, o conhecimento místico e o científico, e o âmbito das emoções e da espiritualidade. O ser amado, dessa forma, constitui-se especial em todos os aspectos.

Utilizando elementos naturais, expressões ligadas à arte, à sabedoria, ao misticismo e à ciência, e também o exagero e o contraste como recursos, o texto busca explorar, no diálogo dos casais, a linguagem específica dos namorados, repleta de metáforas bem-humoradas e de expressões estranhas, quando fora do contexto em que se inseririam comumente. Dessa forma, o cronista encerra o texto classificando suas escolhas vocabulares como exemplificações de um “projeto não comercial de comemorações do Dia dos Namorados”, e informando que não inventou nenhuma das designações, mas as “coleccionou” conforme as ouviu, e as registra como marca da forma “mágica como os casais interagem, tratando-se até mesmo de “bicho-do-pé”. Palavras “entrecortadas de risos, interrompidas por afagos, brotando da situação”, ou seja, do cotidiano. O diálogo “louco” evidencia que o amor possui “lógica própria” e que os casais se entendem “sob o signo do absurdo”. O autor ainda sentencia: “Todo namorado que se preze deve inventar as besteiras líricas e deliciosas que **a gente** não diz para qualquer pessoa, só para uma, e só em momentos de pura delícia” (ANDRADE, 1984, p. 26, grifos nossos), incluindo, no rol dos namorados, a si mesmo e ao leitor, que é capaz de se identificar com o divertido e costumeiro diálogo repleto de emoção e graça e com os elogios singulares e absurdos que são extremamente eficientes.

Inventiva, como afirma o cronista (“O amor é inventivo”), a linguagem empregada na comunicação dos namorados é extremamente poética e lírica. Dessa forma, o cronista-poeta, em seus textos, fez uso, como os namorados, de imagens contrastantes e desconcertantes, de

hipérboles, de citações, de apropriações, de sinestésias e aliteraões como importantes recursos expressivos.

3.2.2 A Crônica “Treze na Ilha”

Com um título que poderia aludir a uma produção cinematográfica ou ao título de um romance de mistério, a crônica é iniciada com a afirmação, que retrata o imaginário comum, principalmente o infantil, de que “ainda existem ilhas com tesouro, na baía de Guanabara, como aliás em toda baía ou mar que se preze.” A localização desse material valioso é que se coloca como obstáculo, já que demandaria muita “mão de obra”, ou “muito suor”, em uma metonímia, que evidencia a escolha de uma linguagem simples, que retratará as personagens também extremamente simples que integrarão a narrativa.

Permeado pela dúvida, o texto afirma que o tesouro presente nas ilhas, um dia, por si só, se manifestará à flor da terra. Ou nunca. Assim, a localização do tesouro permanece apenas no âmbito da imaginação e da aspiração do narrador e, possivelmente, do leitor. “Toda ilha é encantada” é a afirmação feita a seguir pelo narrador e apresenta-se como a única certeza em torno desses locais misteriosos e pouco explorados: as ilhas. O encantamento que encerram transcende o cotidiano do ambiente humilde (que será descrito a seguir) e aponta, de forma lírica, para o desejo, o sonho e a curiosidade.

A primeira personagem citada é Raimundo. Sem grande interferência no enredo, ele é o “dono” de uma ilha “na qual os pescadores sabem de ciência certa que dorme uma inexplorada riqueza”, embora Raimundo não saiba ou não tenha descoberto o “ponto” certo dessa riqueza. Na personificação empregada, a riqueza dorme, o que novamente remete ao âmbito do sonho, e foge ao alcance das pessoas que a buscam, colocando-se apenas como aspiração.

Em seguida, é apresentada a protagonista do texto. Uma mulher cuja vida é evidenciada através do contato com um repórter, que não tem seu nome citado na narrativa. A figura do repórter dá ao texto certo caráter documental, e o fato é apresentado em oposição à imaginação e à criação ficcional. Moradora da ilha de Cambambi, a mulher não tem seu nome lembrado pelo narrador, que decide chamá-la de Arlete. Sabe-se que a personagem gerou dez

filhos e está à espera do décimo primeiro. A dúvida permanece, pois Arlete “não explica direito seu estado civil”, se é viúva ou desquitada, o que novamente coloca a palavra do repórter (e, por conseguinte, a segurança que o fato poderia proporcionar ao leitor) em xeque.

Para o trabalho, a mulher recebe apenas o auxílio dos dois filhos mais crescidos, e, assim, o texto sugere uma nova dúvida, desta vez sobre a saúde e a sobrevivência dos mais novos, que, apesar da boa alimentação, evidenciada pela utilização do superlativo (peixe fresquíssimo), sofrem de problemas intestinais que são atribuídos, embora sem comprovação, à qualidade da água. Em nova personificação, a água, que chega ao local de barquinho, é quem deve permitir o “tempo útil” dessas crianças. Seis dos filhos de Arlete foram mortos pela água e o Brasil espera que os outros dez filhos permaneçam vivos. Para a mãe, embora não tenha sido efetivamente comprovado, a água provocou a morte das crianças – cruel prosopopeia, que suscita a compaixão coletiva e a identificação do leitor com a situação apresentada a partir da metonímia empregada. Por isso, o Brasil aguarda que as crianças desfrutem de boa saúde.

São apresentados, então, os treze moradores da ilha de Cambambi: Arlete com seus dez filhos, seu irmão adulto, que também não tem o nome mencionado, e a sobrinha de quatro anos de idade. Vivem todos tranquilamente, já que não há vizinhos e nem tráfego de veículos. Essa “amenidade” é apresentada como fator positivo de se residir nas ilhas. A sinestesia é a figura utilizada a seguir, quando o ar da ilha é apresentado como “musical”. Os canários e coleiros, animais delicados e de belo canto, são, através da personificação, os responsáveis pela melodia, e são incomodados pelas maritacas, pássaros de canto forte e estridente que “perturbam o concerto”. De forma gradativa, as maritacas, por sua vez, são interrompidas por um som ainda mais potente, o dos boeings, aeronaves de grande porte.

A declaração do filho mais velho da protagonista é apresentada em discurso direto: “- A gente acostumamos com a pobreza”, tornando explícito ao leitor o pouco contato com os estudos ou com a informação, a partir da silepse utilizada, já que a concordância verbal (vamos) se faz com a ideia de mais de uma pessoa e não com a expressão “a gente”, que está no singular. Construções desse tipo são associadas a pessoas de baixa escolaridade, embora o cronista não explore diretamente este aspecto.

Os animais, também acostumados à pobreza, buscam a própria alimentação e não oneram a vida da família. Os sete porcos e os dois cachorros que esta possui também alimentam-se de peixes, sem que Arlete precise ter a preocupação com alguma despesa. Esses

porcos e cachorros são descritos pelo narrador como “animais industriais, compreensivos e simpáticos” e que não se queixam da vida difícil, exatamente como as pessoas da ilha, em nova prosopopeia. Eles sabem, como foi dito pelo filho mais velho, que “a vida é assim mesmo”.

Ali também não há preocupação política nem econômica (são citados os balanços de pagamento e o Ai5, principal decreto publicado durante o governo militar em 1968 e que interferia diretamente nos direitos dos cidadãos) e nem com outras questões cotidianas que costumam dividir a opinião pública, representadas pelos antagonismos: direita/esquerda, Vasco/Flamengo e independência/morte. A única escolha se dá em torno do tipo de peixe escolhido para a alimentação: tainha ou cocoroca.

Há então a explicação de que os peixes citados aparecem na ilha em períodos diferentes, de acordo com a maré. A maré alta traz as tainhas e a maré baixa traz as cocorocas, e os filhos de Arlete conseguem identificar, pelo ruído ou “ronco”, de qual dos peixes se trata. A personificação dessa vez é empregada na afirmação de que “as cocorocas não roncam de sono ou de empáfia, mas talvez por gentileza, avisando que está na hora de serem pescadas.” No inverno, comem-se em Cambambi ovas de tainha, como nos melhores restaurantes cariocas.

Caso o mar esteja “furioso”, expressão em que a prosopopeia novamente é explorada, não é possível pescar, sendo necessário aguardar que pescadores mais corajosos se lembrem da ilha e tragam alimentos. Mais uma incerteza apresentada, já que qualquer visita é incerta e não permanece por muito tempo na localidade.

O desfecho da crônica se dá com a notícia de ela será aterrada e integrará o Aeroporto Internacional. Com o fato surgem os questionamentos sobre o destino de Arlete, de sua família e de seus animais. O narrador, então, expõe mais uma dúvida: a possibilidade de Raimundo receber ou não Arlete em sua ilha, porém Raimundo sequer foi consultado sobre o assunto.

O leitor é incitado, pelo narrador, a imaginar que os animais de Arlete podem, escavando a terra e com a ajuda dos meninos, encontrar o tesouro enterrado que está “dormitando” naquelas terras, como uma pessoa à espera de ser acordada, e que o tesouro poderá ser dividido entre Raimundo e a família de hóspedes. Assim, o décimo primeiro filho de Arlete nasceria “em berço esplêndido”, metáfora que evidencia a estabilidade financeira que poderá ser adquirida.

O choque entre imaginação e realidade apresenta-se a seguir, quando as cogitações e o sonho de ascensão financeira terminam com a afirmação de que “as ilhas acabam. Ficam as pessoas, os animais, a miséria acostumada a ser miséria” (ANDRADE, 1984, p.73) Nesta última personificação, que apresenta uma miséria resignada, o ciclo entre sonho e a dura realidade é retomado e intensificado. O conformismo é mantido pela esperança. As pessoas se resignam ao seu destino – “A gente acostumamos com a pobreza” –, “desde que haja debaixo da terra o tesouro esperado”.

Assim, partindo da fricção entre o encantamento e um grave problema social e econômico, o autor estende ou amplia o olhar que parte da experiência pessoal da família apresentada à dor coletiva, à realidade daqueles brasileiros não amparados ou atendidos pelo poder governamental, costurando em sua produção polos opostos: o âmbito da criação ficcional e o âmbito das questões políticas e sociais, assim como a seriedade e a frivolidade, em um gênero no qual o espaço entre ambos é compartilhado.

3.2.3 A Crônica “Carta de Amor”

Detentora de um título extremamente lírico, essa crônica, único texto da obra *Boca de luar* possuidor de uma ilustração, apresenta ao leitor uma carta deixada em um vagão de metrô, cujo objetivo era anunciar uma “greve” em um relacionamento. Dando voz ao autor da carta, porém sem identificá-lo, o texto, em primeira pessoa, anuncia um afastamento por tempo indeterminado e seu autor deixa claro o objetivo de diferenciar-se dos demais grevistas que mantêm muito claras suas reivindicações. Seu objetivo é uma “greve completa” ou a simples perturbação da pessoa amada através da dúvida.

Ao desenvolver a ideia de uma greve amorosa, a crônica aproxima dois universos que se distinguem de modo, a princípio, absoluto: o do amor e o das relações de trabalho, como é anunciado logo no primeiro parágrafo do texto: “e eu quero justamente ser um grevista mais total do que os outros grevistas que brigam por salário decente e condições decentes de trabalho” (ANDRADE, 1984, p. 129).

Em uma gradação, o autor da carta apresenta possíveis questionamentos que a “greve” de sua presença pode suscitar para a mulher amada: “Que greve é esta? Em que consiste? quando vai acabar?”; e a culminância na afirmativa: “Que coisa mais idiota!”. Assim, seu

objetivo será alcançado, o de tornar-se um “enigma” incompreensível, causando a confusão do ente amado que o considerará “o cara mais misterioso do mundo, por que não dizer: o mais tenebroso” (ANDRADE, 1984, p. 129).

No decorrer da narrativa, dividida em três momentos, irão revelar-se as intenções do personagem grevista visando a chamar a atenção da pessoa amada. O objetivo de provocar a dúvida fica evidente no emprego da metáfora “Seu pequenino e encantador cérebro de colibri dará voltas a si mesmo e não perceberá o sentido da minha abstenção oculta (...)”, que aproxima o cérebro da namorada ao do colibri, ou beija-flor, pássaro pequeno e ágil que dá voltas em torno das flores em busca de alimento. Deste modo, em torno de seus próprios pensamentos, a namorada não chegará a nenhuma conclusão no que diz respeito à atitude do amado, já que ele não exporá “suas reivindicações. E de jeito nenhum” (ANDRADE, 1984, p. 130).

Imaginando e cogitando três níveis em que as reações da amada se darão, o autor da carta apresenta o primeiro através da hipérbole: “Você se desmanchará em suspiros, se enrodilhará toda a meus pés, pedirá perdão das faltas não cometidas e que eu não sabia que você fosse capaz de cometer” (ANDRADE, 1984, p. 130). A essa reação o namorado afirma que “não dará bola”, em uma metáfora (presente na expressão popular utilizada) para a indiferença oferecida como resposta às possíveis súplicas de perdão recebidas.

A metáfora a seguir é escolhida para colocar a namorada em equivalência a um “poço de petróleo repleto de amor” que ele se recusará a explorar ou fingirá a falta de vontade de encontrar o material valioso. O amor oferecido, valioso como petróleo, será desprezado nesta curta primeira fase, já que o namorado não quer abusar da “amorosidade ofertada”. As expressões “reivindicações” (empregada anteriormente) e “poço de petróleo” também aproximam o universo das relações de trabalho ao das relações amorosas, endossando a ideia da carta de amor original e inusitada que compõe a crônica.

No segundo momento ou na segunda fase das reações que sua “greve” poderá provocar na pessoa amada, o namorado fará com que ela se irrite, e, como consequência desse aborrecimento, postura oposta à adotada pela moça no primeiro momento, ela “dirá duas ou três coisas ácidas” – em uma sinestesia que funde a palavra dita, e portanto ouvida, à acidez, que poderia ser identificada somente pelo paladar.

Transcendendo essa agressividade até então verbal, a namorada jogará sobre o parceiro um copo ou uma xícara “dessas do trivial do café”, momento em que o texto explora

também elementos banais e corriqueiros, referindo-se a quaisquer peças de uso culinário das quais o namorado irá se desviar. Então, ele afirma que, se em lugar do copo ou da xícara, fosse alvo de um samovar – espécie de caldeira de origem russa, utilizada no preparo de chás, e que, além de ser um utensílio doméstico, é um objeto frequentemente presente na literatura russa, em obra de autores como Tolstoi e Dostoievski –, ainda assim agiria da mesma forma, sem desistir da greve proposta e sem expor os motivos de seu afastamento emocional.

Em seguida, a namorada adotaria a “ideia de enlouquecer”, ideia que se afirma na metonímia “eu é que estou pinel”, numa substituição da loucura propriamente dita pelo nome do instituto de tratamento psiquiátrico que recebe o nome do famoso médico francês Philippe Pinel. Ainda no âmbito da imaginação do remetente da carta, a possível “loucura” não será confirmada, e um psiquiatra, seu amigo, dirá à moça apenas que: “Ele é assim mesmo, isso passa” (ANDRADE, 1984, p. 130).

Dessa forma, cogitando uma greve eterna, ou uma eterna incerteza, o namorado sentencia que o casal nunca mais será daqueles “namorados que conquistaram o Oscar de melhor idílio no Festival de Angra dos Reis”, em referência ao principal prêmio recebido pelas produções cinematográficas, o Oscar, e a um curto poema de conteúdo amoroso e bucólico, o idílio. O texto dessacraliza, assim, a relação amorosa, retirando sua “aura” de criação, emoção e afetividade, apresentando amantes que serão ligados apenas pelo “laço invisível da greve”, sem recebimento de prêmio, e não mais pelo esperado sentimento de amor.

A metáfora do “laço invisível”, que não corresponde ao laço amoroso ou à aproximação afetiva, mas sim à prisão dos entes pela dúvida e pela falta de clareza na apresentação dos motivos do afastamento, antecede o símile “como o empresário está cada vez mais preso ao assalariado, ou este àquele, quando entram em conflito de interesses” (ANDRADE, 1984, p. 130), novamente aproximando a relação do casal à relação entre patrão e funcionário e à reivindicação de interesses, embora estes não sejam expostos pela parte interessada.

Na sequência, a terceira fase coloca-se como mais uma das dúvidas explicitadas, das quais a primeira é: “haverá terceira fase?” Nela, o remetente da carta “adivinha” a intenção da namorada em buscar esclarecimentos sobre sua postura e a tentativa de reaproximação através de amigos em comum e do “Ministério da Comunicação Social, que aliás, não existe”, e mais um questionamento é apresentado ao leitor: “existe só o Ministério, não a Comunicação?”.

Criado pelo namorado, o Ministério que deveria trazer a segurança do fato, tanto à amada quanto ao leitor, existe apenas no âmbito da imaginação, e nele a comunicação não se dá. O texto se constrói sobre a imaginação e enfatiza a insegurança, a incerteza. A existência do órgão, porém, não seria capaz de elucidar os motivos da greve ou acabar com ela, caracterizada por seu líder como “tão fechada, tão silenciosa e tão sutil”. Assim, ele a personifica, estabelecendo-a como indissolúvel, tanto “que nem a reforma da legislação trabalhista, por engenhosa que seja, lhe dará remédio” (ANDRADE, 1984, p. 131), em mais uma aproximação com o campo das relações de trabalho.

As hipérboles apresentam-se na finalização do texto a partir da afirmação do autor da carta de que se a vida da amada “ficar dependendo” da elucidação dos motivos de sua greve, ela poderá abrir o envelope lacrado em cujo verso há os dizeres: “Razões e sem-razões de minha greve particular. Para ser aberto no caso de uma explosão nuclear.” O teor exagerado da afirmação e da inscrição no envelope da carta suscita novos questionamentos: “Não adianta abrir nessa emergência? Nem haverá quem abra o envelope? Quem sabe?” Perguntas às quais o próprio remetente responde: “Sempre resta um sobrevivente, ou vários”. E endossa sua afirmação com a certeza: “A Bíblia o demonstra”. Assim, as escrituras sagradas como expressão da verdade são colocadas em contraponto às dúvidas e perguntas propostas, ou como resposta para todas elas.

Dessa forma, o autor da carta declara e revela o caráter absoluto e irrevogável de sua greve, a partir da hipérbole presente na fala: “Eu não posso revelar o meu segredo nem diante de uma comissão de inquérito parlamentar”. E, sem admitir qualquer tipo de interferência, afirma: “Meu sindicato sou eu”, concentrando em si as causas e os efeitos de sua greve amorosa. A utilização do termo “sindicato” mais uma vez aproxima a relação amorosa à esfera semântica das reivindicações trabalhistas.

A partir de então, o autor da carta distingue “greve” e “guerra”, para que a pessoa amada não pressuponha que se trata do segundo caso: “Guerra é guerra, greve é outra coisa, e a minha então é outríssima” (ANDRADE, 1984, p.131). Com o sufixo próprio do superlativo, o neologismo “outríssima” acentua e evidencia a diferença entre as duas situações.

Só então, o personagem-remetente revela ao leitor e à amada (leitora de sua carta) que, em seu gesto, não há “quebra, atenuação ou extinção de amor”, afirmando: “você não vê, boba, bobíssima, que isto ainda é amor” (ANDRADE, 1984, p. 131) . A gradação “boba, bobíssima” e novamente o emprego do superlativo explicitam o quanto, de forma exagerada,

os amantes imaginam situações em torno das atitudes de seus parceiros que, em geral, são passadas de imaginação. E o remente confessa: “é mais amor do que amor, é a minha forma de amar você, de um jeito só meu, que nem você mesma é capaz de apreender em sua mineral abismalidade” (ANDRADE, 1984, p. 132).

O tom exacerbado, presente em “é mais amor do que amor”, encerra o texto. Tom desdobrado na expressão “Dio, como te amo!”, tomada de empréstimo da língua italiana, expressão ligada ao exagero e à vivacidade na confissão do amor. Exagero que permeia comumente se não todas, a maioria das relações amorosas, nos gestos, na postura e na imaginação. O sentimento do protagonista do texto, por si só, é expressão máxima do excesso e da demasia dos apaixonados.

Distante do objetivo de pleitear e reivindicar melhorias específicas para o bem coletivo, o que é a proposta das greves em geral, o namorado volta-se a si mesmo, utilizando a greve amorosa com o intuito de conseguir, talvez, a maior atenção do ser amado através da estratégia da ausência, aproximando e opondo ao mesmo tempo dois campos semânticos divergentes: o pessoal e o coletivo, as relações amorosas e as relações trabalhistas.

3.2.4 A Crônica “O Frívolo Cronista”

No texto, o cronista responde ou contesta o contato de um leitor do estado de Mato Grosso (que ele denomina “Mato Grosso do Norte”), que escreve para lamentar a frivolidade dos temas tratados por Drummond, atributo que o autor considera “marca registrada” de sua coluna. No auge da emoção e do possível aborrecimento causado pela carta, o cronista afirma em sua resposta que não está “para brincadeira.”

Em uma espécie de defesa, ou tratado sobre a liberdade da abordagem de assuntos triviais em seus textos, o cronista baseia-se em uma afirmação advinda de um sábio alemão antigo, que não tem seu nome revelado, e que Goethe reproduz na obra *Italianische Reisen* (1913), que Drummond mantém em alemão para “maior força do enunciado” e que traduz como: “Quem não se sentir com tutano suficiente para o necessário e útil, que se reserve em boa hora para o desnecessário e inútil” (ANDRADE, 1984, p. 178). Assim, o cronista afirma

seguir a orientação de “um mestre, endossada por outro”, em seu culto aos assuntos banais e cotidianos, em um texto que, em um exercício de metalinguagem, volta-se sobre si mesmo.

Dessa forma, o autor define o conceito de “inútil” como “a pausa, o descanso, o refrigério do desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo de eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa” (ANDRADE, 1984, p. 178). Uma pausa, para o autor tão relevante em meio ao acúmulo de tarefas, que pode transformar-se em algo fundamental, tornando-se “da maior utilidade”, ideia combatida em seguida com um conselho: “não devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressões de vida” (ANDRADE, 1984, p. 179).

Nesse texto, sem distanciar-se da figura do cronista, porém assumindo a primeira pessoa, sem o jogo entre o afastamento e a aproximação de outras crônicas, o autor reflete sobre o próprio papel “ineficaz”, e afirma-se tranquilo e consciente de que o contrato que possui com o jornal deve-se exatamente pela “incompetência” em tratar de “altas missões”, como “esclarecer problemas”, “orientar leitores”, “advertir governantes”, “pressionar o Poder Legislativo”, “ditar normas aos senhores do mundo” – em uma gradação de tom hiperbólico e exagerado, sem considerar “menor” a habilidade de lidar com a trivialidade.

Experiente em banalidades diárias e matutinas, o cronista desenvolve reflexões para serem “consumidas com o primeiro café”. Apresentando a função de alimento, seus textos devem acompanhar um café que “costuma ser amargo” por desabarem sobre si “todas as aflições do mundo em cinquenta e quatro páginas ou mais” (ANDRADE, 1984, p. 179). Em novo emprego da hipérbole, todas as aflições do mundo são apresentadas ao leitor do jornal em seu espaço reduzido, e o contato com as notícias desagradáveis torna, de forma metafórica, amargo o primeiro café do dia, ou o dia de quem “ingere” essas notícias. Por isso, a necessidade de um “insignificante” contraponto à amargura servida, e esse contraponto é realizado pela crônica.

Estabelecendo um contraste com a “catadupa” de desastres apresentada pelo jornal, o cronista salienta a importância de que, em meio às muitas notícias desastrosas, “venha de roldão” – ou seja, haja uma variação, uma divergência em relação às más notícias – algo inesperado, abordado “atropeladamente” e de conteúdo sem utilidade aparente. Nesse caso, a metáfora da catadupa aproxima a grande quantidade de más notícias ao volume de uma imensa queda d’água.

Em seguida, o cronista enumera elementos triviais que comporão essas frívolas e suaves produções, responsáveis por atenuar o conteúdo sisudo e desagradável do jornal. Repletos de afetividade, são elementos ligados ao cotidiano como: “um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas de praia, o salto de um gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assovio do rapaz da lavanderia”. “Inúteis”, os elementos listados transitam entre pequenos objetos sem qualquer utilidade, porém guardados para apreciação e fruição, e abstrações, como “o rebolado” ou “o assovio” de alguém – gestos sem maior relevância, mas que ficarão guardados na memória de quem os presencia.

A enumeração prossegue com a escolha das expressões: “um verso, que não seja épico; uma citação literária isenta de pedantismo ou fingindo de pedante, mas brincando de erudição; uma receita de doce incomível, em que figurem cantáveis de Haydn misturados com aletria e orvalho da floresta da Tijuca” (ANDRADE, 1984, p. 179). O trecho funde um verso comum, “despido” de nobreza ou importância; uma citação que, apesar de subjetiva e de receber a classificação de “literária”, apresenta-se sem erudição exacerbada ou pedantismo linguístico e artístico, brincando com o beletrismo; e um doce “incomível” e imaginário, composto fantasiosamente por “cantáveis” – termo do âmbito musical com significados distintos: arranjo instrumental que imita a voz humana, ou, no caso de composições para piano, arranjos que estabelecem um contraponto, enfatizando uma linha musical frente ao acompanhamento e literalmente significa “cantável”.

Os cantáveis são misturados com a aletria, massa que serve de base para alguns doces, e com o “orvalho da floresta da Tijuca”. Por meio da sinestesia, o autor eleva um doce comum ao âmbito da imaginação, da música e da natureza. Em todos os elementos enumerados no fragmento apresentado, há a presença do lirismo e da afetividade, assim como a transcendência da esfera comum e cotidiana, sempre frequentes na obra drummondiana, a partir da ênfase dada a elementos mínimos e comuns, unidos à imaginação e à fantasia, hibridismo fundamental para a construção da crônica.

Assim, o autor chama a atenção para a “medida certa” na “dosagem” da utilização desses elementos de temática frívola ou inútil. O conselho é o de que não haja excesso e o de que a dosagem, mesmo incerta, não deve ser “cavalar”. Aproximada metaforicamente de um “nobre animal”, a frivolidade deve ser tratada com respeito e sutileza. Assim, aproximando o animal e a temática comum, o cronista evidencia que deve haver cuidado no emprego da graça, e deve-se encontrar o ponto exato entre “o sorriso e o tédio, pelo excesso de tintas ou

pela repetição do efeito.” A “dose certa”, além de sutil, é subjetiva, sendo também metaforicamente aproximada do uso das tintas, que deve se dar de forma adequada.

Concluindo a sua defesa, ou a defesa da banalidade cotidiana como propiciadora de temáticas ou conteúdos importantes e merecedores de espaço pelo ócio e pelo sossego que transmitem, o autor afirma que não pretende fazer “a apologia do cronista, em proveito próprio”. Contudo, objetiva defender esse espaço em que não há compromisso com a seriedade, por exemplo, e aproxima a atividade ali exercida de um “jogo” no qual não há pretensão do recebimento de medalha ou reconhecimento; antes, esgota-se em si mesmo, em um exercício de metalinguagem e em um eterno recomeço, “sem obrigação de sequência”.

Toda a crítica e o tratamento ou análise de “fenômenos sociais”, objetivo primeiro do jornal, não “invalidam” a existência desse espaço, denominado de “ilha visitável”, metáfora que compara uma pequena extensão de terra rodeada de água por todos os lados ao espaço destinado às banalidades valorizadas pela crônica no jornal, que se apresenta da mesma forma, rodeada de assuntos sérios ou solenes.

“Visitável”, contudo sem acomodações de residência, a “ilha” do espaço destinado à crônica é em seguida constituinte de nova metáfora que a aproxima de um cômodo ou parte de um cômodo que em uma casa é reservado para o acúmulo de pequenezas, sem utilidade que não seja a da contemplação. Em um movimento regressivo, esse cômodo pode reduzir-se ao espaço de uma gaveta ou mesmo de uma “caixa de plástico ou papelão” que guarda objetos que “os dedos e os olhos gostam de reparar de vez em quando”, na metonímia do dono que busca essas coisas indiferentes e ao mesmo tempo importantes. Metaforicamente, constituem “os nadas de uma existência atulhada de objetos imprescindíveis (...) e fatigantes” (ANDRADE, 1984, p. 180).

O cronista despede-se, assim, de seu leitor (ou ex-leitor) mato-grossense, desculpando-se por não tratar de assuntos mais “graves” e afirmando que cansou da gravidade, seja ela espontânea ou imposta, e por isso não irá alimentar a “fome” daquele leitor, aludindo, com tal metáfora, à busca ou necessidade de uma temática mais séria. Mais uma vez se dizendo justificado e absolvido do julgamento do leitor pela afirmação do sábio citado por Goethe, o cronista mostra-se muito confortável com a atividade que exerce e com o trabalho que lhe é destinado, sentindo-se inclusive premiado por aquele sábio.

De forma bem humorada, conclui seu tratado sobre a crônica e sobre a importância da frivolidade nesse gênero, afirmando: “Eu disse no começo que não estou para brincadeira?”

Mentira; foi outra frivolidade. Ciao” (ANDRADE,1984 p. 180), endossando a leveza, o tom que foge à seriedade e a valorização das coisas banais. Conceituação lírica e eficiente do gênero que expressa uma de suas vocações.

Analisando a crônica enquanto gênero volúvel, o texto pode aludir às produções de *Ao correr da pena*, folhetins do autor José de Alencar publicados no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*, entre 1854 e 1855. Talvez o primeiro escritor brasileiro a apresentar a volubilidade como importante traço formal e a evidenciar a crônica como resultado do hibridismo dos gêneros jornalístico e literário, José de Alencar inicia e justifica o título de seu trabalho apresentando ao leitor um conto que tem por protagonistas um jovem autor e uma fada.

Ao apaixonar-se pelo escritor, a fada transforma-se em uma pena cuja escrita era repleta de poesia, graça, emoção e inspiração. Ao precisar escrever sobre assuntos de maior gravidade, o jovem escritor deu a pena a um amigo, em cujas mãos a pena parou de produzir de forma graciosa, poética e elegante, e, longe de seu amado, passou a correr e a produzir somente letras. O amigo, então, convenceu-se de que escrever com a pena recebida de presente só seria possível “ao correr da pena”, de acordo com a livre vontade da fada.

Na crônica, essa liberdade estilística e temática não exclui das produções os assuntos que exigem maior seriedade e informação, tampouco os recursos poéticos para a maior expressividade textual; antes, permite o trânsito e o compartilhamento, e favorece o cronista com a habilidade de escrever e ziguezaguear de forma livre e encantadora.

Assim, Drummond, em seu texto, propõe uma reflexão sobre o próprio gênero e sobre sua função de cronista, defendendo a liberdade de abordar temas banais e frívolos, fruindo da volubilidade que o gênero proporciona, como o pássaro que busca nas pequenezas o seu alimento. Como alguém que, naturalmente, ao ler um livro, percorre-o de uma página a outra.

3.3 Um cronista lírico e penas alternadas: do *Jornal do Brasil*

Ao homem que escreve crônicas, pede-se uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não-ortodoxo e não-trivial, e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação de espírito.

Carlos Drummond de Andrade. “Ciao”.

3.3.1 A Crônica “CIAO”

Publicada em 29 de Setembro de 1984, a última crônica de Carlos Drummond de Andrade para o *Jornal do Brasil* consistia em um “ciao” aos leitores. Despedida do autor, que, com oitenta e um anos de idade e extrema lucidez e criatividade, após uma jornada de quinze anos de trabalho dedicados ao periódico carioca, toma de empréstimo da língua italiana o título de sua derradeira crônica para o jornal, estabelecendo um jogo semântico, já que a expressão é traduzida para a língua portuguesa como “olá”, significado oposto à intenção da despedida. No caminho entre chegada e partida, a despedida se dá com uma crônica entre narrativa e opinativa, que, diferentemente das demais analisadas, não ocupou o espaço do livro, como as criteriosamente selecionadas pelo autor, e que apresenta uma reflexão sobre sua própria trajetória e sua estreita relação com o gênero.

A crônica narra o primeiro contato do autor, ainda adolescente, com o ambiente jornalístico, por meio de um periódico modesto, cuja primeira página ficava exposta no térreo do prédio onde morava. Em terceira pessoa, o autor mais uma vez se afasta do discurso autobiográfico, projetando-se na figura do cronista e abarcando, por extensão, todos os outros profissionais de igual função, com quem compartilha experiências em comum.

Apaixonado pelo jornal impresso e pretendendo escrever sobre tudo – “cinema, literatura, vida urbana, moral, coisas deste mundo e de qualquer outro possível” –, o rapaz, mesmo inexperiente, é recebido pelo editor do jornal, que não tem seu nome citado, e, na biografia do autor, é mencionado apenas como “um palhaço, cujo prazer era fazer tudo com um mínimo de despesa” (ANDRADE, apud CANÇADO, 2012, p. 75), satisfeito com a ideia de receber uma colaboração quase gratuita. Assim, em Belo Horizonte, tendo por volta de

vinte anos de idade, nasce “um cronista que ainda hoje, com a graça de Deus e com ou sem assunto, comete as suas crônicas” (ANDRADE, 1984).

Mencionando assuntos de “mundos possíveis”, o cronista evidencia o caráter aberto, volúvel e híbrido do gênero, além da infinidade de temas passíveis de abordagem, e, principalmente, estabelecendo um paralelo entre o cotidiano comum da vida real e simples e o âmbito do sonho, da criação e da imaginação. Com o emprego do neologismo “crônicas”, no qual o sufixo pode funcionar como denotador de algo “menor” e até mesmo pejorativo, confessa escrever de forma livre sobre as frivolidades e inutilidades diárias, com a liberdade de tratar de assuntos sérios e não tão sérios.

O emprego do presente do indicativo na forma verbal “comete”, presente no fragmento “comete as suas crônicas”, é corrigido. O autor “cometia”, no tempo pretérito imperfeito, as suas crônicas, visto que se despede da atividade que exerceu por mais de sessenta anos, informando aos leitores que “chegou o momento deste contumaz rabiscador de letras pendurar as chuteiras (que na prática jamais calçou) e dizer aos leitores um *ciao*-adeus sem melancolia, mas oportuno” (ANDRADE, 1984).

O “rabiscador de letras” (expressão que novamente evidencia o caráter menor, ou considerado sem relevância da atividade do cronista) pendura, então, as chuteiras, utilizando a expressão popular e própria da oralidade para a construção de uma metáfora que demonstra o encerramento da carreira, tal qual os jogadores de futebol quando alcançam uma idade que os impossibilita de permanecer na prática esportiva. Chuteiras que considera jamais ter calçado, denotando com a expressão escolhida que se avalia sem experiência ou capacidade diante da função que desempenhou.

Nessa despedida oportuna e sem melancolia, Drummond gaba-se, mas sem nenhuma empáfia, do título de mais velho cronista brasileiro, título que, segundo ele, não é disputado por ninguém. Assim, enumera e revela que “assistiu, sentado e escrevendo, ao desfile de 11 presidentes da República, mais ou menos eleitos (sendo um bisado), sem contar as altas patentes militares que se atribuíram esse título. Viu de longe, mas de coração arfante, a Segunda Guerra Mundial, acompanhou a industrialização do Brasil, os movimentos populares frustrados mas renascidos, os ismos de vanguarda que ambicionavam reformular para sempre o conceito universal de poesia; anotou as catástrofes, a Lua visitada, as mulheres lutando a braço para serem entendidas pelos homens; as pequenas alegrias do cotidiano, abertas a qualquer um, que são certamente as melhores”, mostrando conhecimento e envolvimento com

questões políticas, sociais e artísticas, caracterizando-se como um escritor que testemunhou a história do país e do mundo, tendo transitado por temas dos mais diversos, sérios ou insignificantes (esses últimos, são na sua avaliação os melhores), tudo isso “sentado”, e tendo a escrita por companhia.

Tratando, a seguir, diretamente dos sentimentos e das emoções, a saber, da “zanga” em alternância com o riso, em uma antítese que evidencia suas sensações diante do exercício de escrita, Drummond afirma que, mesmo nas pessoas de temperamento “aguado”, a “zanga” encontra seu espaço. O temperamento aguado ou inexpressivo aproxima determinado traço de personalidade a algo ralo e sem vigor. Entre os dois polos, o da alegria e o do aborrecimento, o cronista “procurou extrair de cada coisa não uma lição, mas um traço que comovesse ou distraísse o leitor, fazendo-o sorrir, se não do acontecimento, pelo menos do próprio cronista, que às vezes se torna cronista do seu umbigo, ironizando-se a si mesmo antes que outros o façam” (ANDRADE, 1984), o que explicita a ligação do gênero com a subjetividade e com a emoção/comoção, tanto do autor, quanto do leitor.

No trecho transcrito, o cronista ainda ironiza a si próprio, e volta-se para a reflexão sobre o papel que desempenha, em um exercício de subjetividade, usufruindo de um espaço do jornal que se constitui o oposto da notícia e da imparcialidade na abordagem do fato. A metalinguagem presente no texto é ratificada pela análise que o autor faz de si mesmo e de seu ofício.

Ainda sobre o gênero cronístico, Drummond afirma:

Crônica tem essa vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a faz o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa. Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico etc., mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo (ANDRADE, 1984).

Observando que o gênero lhe oferece como vantagem a liberdade temática, emprega a prosopopeia de forma sutil, já que a crônica não “é obrigada nem exige”, tal como uma pessoa, muita formalidade e seriedade, o que é evidenciado pelo uso da expressão “paletó-e-gravata”, diferenciando-se das produções de outras áreas do jornal, como o editorial e a reportagem, que demandam informação, especialização e agilidade.

Dessa forma, o autor afirma que a única exigência feita ao cronista é que este seja confiável e que não aproveite “o território livre da imaginação”, a crônica, para proveito próprio ou de determinado grupo. Só o que ele deve apresentar é “uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação de espírito” (ANDRADE, 1984). Embora haja cronistas especializados em temas específicos, o autor salienta que se refere àquele que pode livremente escrever sobre tudo e que estabelece um diálogo rico com a fantasia, o sonho e a loucura, desvendando o valor das pequenas coisas e transcendendo-as através do afeto e da criação.

Voltando a tratar da própria trajetória, mostra que a tarefa de prazo curto para a sua conclusão é capaz de proporcionar “doçuras”, como aliviar a dor da mãe ao perder uma filha. Embora tenha recebido críticas de pessoas anônimas, que acreditavam que seus comentários iriam permanecer e entrar para a história, considera que a atividade exercida pelo “croniqueiro” não foi penosa. A expressão “croniqueiro” também apresenta sufixo indicador de humildade, popularidade ou inferioridade.

Assim, o jovem cronista que sentia o prazer proporcionado pela leitura da notícia (e pelas diversas maneiras de exposição do fato ao leitor), da charge, das fotos e legendas, assim como pela visualização de outros elementos constituintes do jornal, inclusive sua boa diagramação, afirma que, apesar de todo o trabalho burocrático que lhe foi destinado, certamente referindo-se ao funcionalismo público, ao qual esteve ligado durante o período de sessenta anos de sua vida, nunca deixou de ser um homem do jornal. Agora, orgulhoso, escreve sobre o tempo durante o qual prestou serviços ao *Correio da Manhã* (extinto e de memória valente e personificada) e ao *Jornal do Brasil*. (que alimentará suas melhores lembranças). Quinze anos em cada um dos jornais, os quais, para o cronista, são duas grandes casas do jornalismo brasileiro.

Conclui, então, sua crônica, que constitui um tratado sobre o gênero e um olhar afetuoso e satisfeito para a própria memória: “e é por admitir esta noção de velho, consciente e alegremente, que ele hoje se despede da crônica, sem se despedir do gosto de manejar a palavra escrita, sob outras modalidades, pois escrever é sua doença vital, já agora sem periodicidade e com suave preguiça. Cede espaço aos mais novos e vai cultivar o seu jardim, pelo menos imaginário” (ANDRADE, 1984).

Para definir mais uma vez a escrita da crônica, o cronista emprega a metáfora: a imagem da “doença vital” que confirma a vocação e a paixão do autor pelo gênero, doença que o acomete e o contagia. De forma paradoxal, ao contrário da morte como consequência, a escrita é fulcral para a sua sobrevivência. A escrita agora se dará de forma leve e “preguiçosa”, sem o compromisso imposto pelos periódicos.

Seu lugar de cronista será cedido aos autores mais novos e ele então poderá “cultivar seu jardim, ao menos imaginário”, em alusão à atividade bela e delicada da jardinagem e à imaginação e ao sonho, dos quais não se despede. “Aos leitores, gratidão, essa palavra-tudo”. Na despedida, a última expressão de sensibilidade é a utilização da palavra gratidão, a qual Drummond define como “palavra-tudo”, em um desejo de alcançar os leitores de forma ampla, com o sentimento que comporta todos os outros. A gratidão é, portanto, a melhor expressão de afetividade por quem acompanhou e motivou sua longa jornada entre o pouco e o grandioso.

Dessa forma, as crônicas selecionadas das obras *Boca de luar*, *Cadeira de balanço* e a crônica “*Ciao*”, com a qual Drummond despede-se do vínculo com o *Jornal do Brasil* e dos serviços prestados durante toda a vida aos periódicos, evidenciam e revelam o trabalho de um cronista lírico – ou de um poeta do cotidiano –, hábil no emprego de recursos poéticos e linguísticos que justificam a escolha dessas produções para a perpetuação.

Até mesmo o texto “*Ciao*”, escolhido para análise e que não ocupou o espaço dos livros, atendo-se a seu local de origem, o jornal, expõe – dentre as quase duas mil e trezentas crônicas que se constituem fruto de uma parceria de quinze anos com o *Jornal do Brasil*, para o qual o autor escrevia sobre temas diversos – o enorme lirismo que atenua as fronteiras entre jornalismo e literatura na escrita drummondiana, entrelaçando memória individual e coletiva. Assim, as diversas produções analisadas apresentam-se ligadas pelo lirismo presente na elaboração e na linguagem empregadas, além da emoção e da identificação que suscitam.

CONCLUSÃO: CRÔNICA: POR QUE NÃO?

A poesia existe nos fatos.

Oswald de Andrade. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.

O gênero no caminho

A relevância da crônica enquanto gênero textual voltado às reflexões sobre o tempo e sua passagem, à proximidade e ao diálogo com o leitor e à extensão das experiências pessoais ao âmbito da coletividade, em um exercício de empatia e crítica, e que tem o sujeito/cronista como ponto de partida, é endossada por esta pesquisa que opta pela análise dos trânsitos que ela estabelece e proporciona.

Nela, estão entrelaçados o público e o privado, o fato e a ficção, o acontecimento e a subjetividade, a seriedade e o humor, a prosa e a poesia, além de muitas vezes se constituir o resultado do exercício de metalinguagem em uma produção voltada ao seu próprio desenvolvimento e ao papel desempenhado por quem a escreve. Caminho percorrido pelos autores nacionais desde o estabelecimento da imprensa no Brasil, ainda no século XIX, mesmo sob o subterfúgio dos pseudônimos: exercitar-se no gênero trazia aos autores, através da acessibilidade do jornal, a expansão do público e a possibilidade de experimentação formal.

Atividades que se iniciaram juntas no Brasil com a chegada da família real portuguesa e da imprensa, o trabalho realizado para os livros (constituindo o romance) e o trabalho dedicado aos jornais, apesar da distinção que ainda associa o jornalismo à cultura de massa e a literatura à alta cultura, serviram-se um do outro, e a literatura beneficiou-se do espaço proporcionado pelo jornal para a experimentação da escrita.

Assim, as crônicas de Carlos Drummond de Andrade selecionadas para esta análise são exemplos do trabalho desenvolvido por quem transitou entre ambos os espaços, e são textos que evidenciam com eficácia a contaminação entre a prosa e a linguagem poética devido aos recursos estilísticos empregados, às escolhas vocabulares realizadas e ao trabalho estético de que resultam. A seleção, para esta pesquisa, de dezenove crônicas

literárias/narrativas, das seiscentas que ocuparam o espaço do livro, deveu-se a servirem de “vitrine” do trabalho de quem fruiu do cotidiano comum como jornalista profissional e como poeta, na mesma intensidade e com a mesma maestria.

Dessa forma, sobre a liberdade que o jornal proporciona e a possibilidade de abordagem de temática comum e diversa, o autor afirma e define:

Que é um jornal? É a crônica da vida dos outros. Registro com pouca ou nenhuma gramática, dos heroísmos, das traficâncias, e das patifarias dos outros. Os crimes, os desastres, as cotações, os discursos, as poesias os roubos (...) tudo está lá dentro, gemendo e vibrando, entre duas páginas, com tipos grandes, entrelinhas e clichês (ANDRADE, apud COSTA, 2005 p. 112).

Assim, como jornalista, foi à frente do *Diário de Minas* que Carlos Drummond divulgou a visita do grupo de modernistas paulistas a Minas Gerais em 1924. A aproximação com Oswald de Andrade e Mário de Andrade suscitou, principalmente com este último, uma amizade duradoura da qual emergiram conselhos e orientações. O jornal foi veículo ou canal responsável pela projeção dos modernistas mineiros e culminou com a fundação de *A revista* por Drummond em 1925. Com efeito, o jornalismo estava “intimamente ligado às primeiras manifestações do modernismo mineiro”, e já era evidente no trabalho de Drummond a valorização do prosaico e do banal em suas produções:

Num mundo de coisas tão pequenas, por que motivo deveria o pensamento subir a espaços quase inatingíveis? Alegremo-nos com a vulgaridade, que é boa e graciosa, fácil e convidativa (ANDRADE, apud COSTA, 2005 p. 113).

Para o escritor e jornalista Afonso Arinos, em seu livro de memórias *A alma do tempo* (1961), Drummond, tão dedicado à sua vocação e profissão, mais do que editor, agia como “carrasco-chefe”, no auge de sua seriedade, o que o autor negava, confirmando, porém, que o trabalho nos periódicos não consistia no “simples prolongamento da amizade literária”, mas exprimia seu profissionalismo e seriedade no exercício da função que desempenhou por mais de seis décadas.

Nesse ínterim, Drummond depara-se com as inovações ocorridas no jornal em 1950, por influência do jornalismo norte americano. Inovações que fazem com que o jornalismo se constitua um campo autônomo, rompendo com a literatura.

O espaço da narrativa e outras reflexões

Tendo o material analisado como ponto de partida para o conhecimento e reconhecimento do gênero textual escolhido – a crônica –, os questionamentos que podem emergir são, principalmente: quais são as influências discursivas entre as esferas do jornalismo e da literatura? Quais as diferenças e semelhanças entre o trabalho do autor jornalista e o trabalho do autor literato? Como se estabelecem as fronteiras entre arte e negócio? A recepção dos textos se dá da mesma forma nos dois espaços (jornal e livro)? De que maneira os gêneros se cruzam? Há hierarquia entre eles?

No que respeita às diferenças entre o trabalho desenvolvido nas duas áreas, é relevante relembrar que a receptividade da crônica se dava (e ainda se dá) de forma diferente no espaço do jornal (de maior alcance) e no espaço do livro (que ainda era incipiente), e a competitividade, nessa última esfera, fruto da falta de um mercado literário no Brasil e da “inutilidade” da literatura. No período em que Drummond exerceu a função de cronista, o livro era ainda pouco acessível ao público leitor. Diante disso e frustrado com a vida literária brasileira, Drummond se coloca:

O escritor continua mais ou menos um marginal no processo de desenvolvimento, que é puramente econômico, sem sentido cultural. O mercado que se abre para o livro ainda está na infância, com todo o rosário de moléstias infantis. A literatura resiste como forma de solidão à margem de 110 milhões de seres (ANDRADE, apud COSTA, 2005 p. 114).

Levando em consideração esses aspectos sobre a receptividade, sobre o deslocamento de suas produções para o espaço dos livros e sobre a perpetuação da sua produção cronística, o autor responde em entrevista dada em julho de 1984 ao professor e escritor Renan Garcia Miranda e ao roteirista José Eduardo Duó:

Eu devo esclarecer que muitas das crônicas escritas por mim não podem perdurar porque, em primeiro lugar, eu não as achei adequadas a formarem um livro, e depois porque o jornal, que é tão vivo no dia, é uma sepultura no dia seguinte. Então, essas coisas escritas ao sabor do tempo perdem completamente não só a atualidade como o sabor, o sentido, a significação. Então a crônica que aborda um fato ou circunstância de vida de determinada pessoa perdeu completamente o sentido, porque essa própria pessoa perdeu o sentido. Então não é propriamente a crônica, é o acontecimento que ela reflete que perdeu a significação (ANDRADE, 1984).

Dessa forma, percebe-se a preocupação do autor em segregar as produções mais artísticas e menos perecíveis das produções opinativas e mais atreladas ao seu espaço de

origem (o jornal), visto que estas últimas, inevitavelmente, perderiam com ele seu sentido, com a passagem do tempo.

Sua intrínseca relação com o âmbito jornalístico e a fricção ou contaminação de seu trabalho jornalístico pelo lirismo próprio da literatura são evidenciadas quando Drummond expõe os benefícios da utilização de uma “pena compartilhada” para o desenvolvimento da escrita. Não há perdas no trânsito entre os gêneros, apenas a vantagem do aprendizado proporcionado pelo exercício da conciliação entre as duas esferas:

O jornalismo é a escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística (ANDRADE, apud COSTA, 2005, p. 107-8).

A presente pesquisa não estabelece relações hierárquicas entre os dois espaços pelos quais a crônica transita, considerando a importância das duas esferas para a literatura nacional. Os textos analisados foram considerados no espaço do livro, que apresenta normalmente menor alcance de público leitor do que o alcançado pelos jornais. Apesar da recepção desses livros quando publicados, as obras de Carlos Drummond de Andrade voltadas à sua produção cronística apresentam número de edições muito próximos das edições de seus livros de poesia e explicitam a relevância de sua escrita em prosa. Não será possível, portanto, responder a todos os questionamentos que este trabalho pode suscitar, sendo importante, porém, favorecer a reflexão sobre eles para aprofundamento futuro do tema.

A lírica: uma doença crônica

O lirismo que permeia as crônicas de Carlos Drummond, evidente nos recursos estilísticos empregados, reflete, além do claro diálogo entre prosa e poesia, a superação das impressões e emoções individuais, princípio da própria lírica, seguindo o caminho da identificação com os sentimentos e preocupações coletivas e sociais. Em um exercício de empatia, principalmente projetando-se na figura do *cronista* e empregando a primeira pessoa

do plural como escolha linguística, o autor afasta-se do simples individualismo e, em um mergulho em si mesmo, expande sua própria experiência e é capaz de abarcar interesses “universais”.

A literatura, assim, articula-se com os problemas políticos e sociais de seu tempo. Desse modo, as obras literárias, nas palavras de Theodor Adorno, “Ao ganhar forma estética conquistam sua participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

Muitas vezes apresentando caráter de protesto contra uma situação social fria, hostil ou desagradável, o lirismo funciona como mecanismo de transcendência e resistência diante dessas intempéries que a crônica, gênero desconstrutor e capaz de promover a reflexão sobre situações diversas, aponta de maneira eficiente. Dessa forma, a crônica literária, repleta de lirismo, estabelece um diálogo entre arte e sociedade, entre indivíduo e interesses coletivos. O outro é então revelado, na crônica, a partir da subjetividade do autor. Assim, ela parte do pressuposto de que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso que se deve esperar” (ADORNO, 2003, p. 66).

As crônicas de Drummond, tendo elementos triviais como matéria prima e iluminando-os através da linguagem poética, encaminham o leitor, a partir do “mergulho” em sua subjetividade e das emoções e reflexões pessoais que retratam, para fora delas, constituindo-se uma ponte entre a subjetividade e a objetividade, entre o olhar para dentro – olhar do poeta – e o olhar para fora – para os assuntos do cotidiano comum dos quais a crônica se serve.

“As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem até que a própria linguagem ganha voz” (ADORNO, 2003 p. 74). Dessa forma, a linguagem, nas produções cronísticas de Carlos Drummond de Andrade, adquire voz própria e evidencia o indivíduo que, em sua timidez e afastando-se dos registros autobiográficos, projeta-se no outro, que se enxerga nas experiências e na visão de mundo que as narrativas do escritor proporcionam.

Assim, a despeito do espaço que ocuparam – o jornal ou o livro –, se mais narrativas ou mais opinativas, pode-se observar que as crônicas que Carlos Drummond, como marca também das demais produções modernas, valem-se da linguagem lírica e poética como recurso expressivo fundamental para as reflexões que suscitam.

Dessa forma, o escritor Carlos Drummond de Andrade evidencia em suas produções, tanto em prosa quanto em verso, o que Haroldo de Campos chama de “processo de dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo linguístico” (CAMPOS, 1979, p. 284), a partir da incorporação de elementos ligados ao prosaico e ao cotidiano comum à poesia, e, como

este trabalho explicita, da linguagem poética à crônica, produção que, por natureza, emprega temáticas triviais e linguagem coloquial.

Então, o que poderia ser considerado como conflito ou problema linguístico e estrutural afirma-se como marca fundamental de uma obra extensa, rica e ainda considerada menos relevante e artística no ambiente acadêmico, construída de diálogos e embasada nas relações não só entre gêneros mas, da mesma forma, entre subjetividade e memória coletiva. Textos que evidenciam experiências e emoções e que minimizam as fronteiras entre sujeito e objeto e entre fato e ficcionalidade.

Conclui-se que a intertextualidade e o hibridismo revelam-se como características das crônicas de um cronista lírico, jornalista por vocação, e poeta nacional de maior expressão do século XX. Assim, o trabalho encerra-se com um poema datado de 1973, inédito em livro, que Drummond dedica à sua “musa”, a imprensa, na ocasião da mudança do *Jornal do Brasil* do prédio da Av. Rio Branco para o da Av. Brasil:

“A casa do jornal, antiga e nova”

Um dia
 A casa ganha nova dimensão
 Nova face
 Sentimento novo
 Diversa de si mesmo
 E continuamente
 Pousa no futuro
 Navio
 Locomotiva
 Jato
 Sobre as águas, os caminhos
 Os projetos brasileiros
 Usina central de notícias
 Cravada na estrela dos rumos
 NSLO
 Em cobertura total
 Da vida total:
 Conhecimento
 Comunicação.
 Todo jornal
 Há de ser explosão
 De amor feito lucidez
 A serviço pacífico/
 Do ser.

(ANDRADE, apud COSTA, 2005, p. 119).

Deste modo, Drummond desobedece a seu próprio mandamento presente nos versos “Não faça versos sobre acontecimentos” e “não tire poesia das coisas” do poema “A procura da poesia”, pertencente ao livro *A rosa do povo* (1945), dando aos acontecimentos o lugar de protagonista em sua obra, tanto em verso quanto em prosa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Autorretrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

_____. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015

_____. Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de Andrade. *Caros Amigos*. São Paulo. n. 29, p. 12-15, ago. 1999.

_____. Ciao. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1984.

_____. Sentimento do mundo. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

ARRIGUCCI, Davi. Braga de novo por aqui. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-49.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana in: _____. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antônio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARDOSO, Marília Rothier. In: CÂNDIDO, A. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 142.

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Viegas Fernandes da. O que é crônica? Disponível em: <http://www.abarata.com.br/Arquivo_Detalhe.asp?Codigo=386>. Acesso em: 9 ago. 2009.

COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: _____. COUTINHO, E. F. (Co-Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. v. 6.

GOMES, Renato Cordeiro. O emblema da cidade. In: _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 76-89.

HEGEL, G. W. F. *Esthétique*. Trad. port.: *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2005. v. 4.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. Ática: São Paulo, 1986.

MAACK, Benjamim. *As bombas atômicas desaparecidas na Guerra Fria*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/derspiegel/2008/11/15/ult2682u992.jhtm>>. Acesso em: 10 out. 2009.

MASSI, Augusto. *A prosa de Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: <www.companhiadasletras.com.br>.

MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3.ed. rev. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MELO, José Marques de. *Teoria do jornalismo: identidades brasileiras*. São Paulo: Paulus, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: _____. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1982. p.101-104.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, B. (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1992.

SÁ, Jorge de. *A Crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. *Carlos e Mário*. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p. 07-33.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos de jornalismo impresso*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 261-264.

ANEXO A - Transcrição das crônicas analisadas nos itens 2 e 3

FALA, AMENDOEIRA

Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós. Abrindo a janela matinal, o cronista deparou no firmamento, que seria de uma safira impecável 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. Estavam todas verdes, menos uma. Uma que, precisamente, lá está plantada em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino.

Essa árvore de certo modo incorporada aos bens pessoais, alguns fios elétricos lhe atravessam a fronde, sem que a molestem, e a luz crua do projetor, a dois passos, a impediria talvez de dormir, se ela fosse mais nova. Às terças, pela manhã, o feirante nela encosta sua barraca, e, ao entardecer, cada dia, garotos procuram subir-lhe pelo tronco. 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.

Todas estavam ainda verdes, mas essa ostentava algumas folhas amarelas e outras já estriadas de vermelho, numa gradação fantasista que chegava mesmo até o marrom – cor final de decomposição, depois da qual as folhas caem. Pequenas amêndoas atestavam seu esforço, e também elas se preparavam para ganhar coloração dourada e, por sua vez, completado o ciclo, tombar sobre o meio-fio, se não as colhe algum moleque apreciador de seu azedinho. É como se o cronista, lhe perguntasse – Fala, amendoeira – por que fugia ao rito de suas irmãs, adotando vestes assim particulares, a árvore pareceu explicar-lhe:

_ Não vê? Começo a outonear. É 21 de março, data em que as folhinhas assinalam o equinócio do outono. Cumpro meu dever de árvore, embora minhas irmãs não respeitem as estações.

_ E vais outoneando sozinha?

_ Na medida do possível. Anda tudo muito desorganizado, e, como deves notar, trago comigo um resto de verão, uma antecipação de primavera e mesmo, se reparares bem neste ventinho que me fustiga pela madrugada, uma suspeita de inverno.

_ Somos todos assim.

_ Os homens, não. Em ti, por exemplo, o outono é manifesto e exclusivo. Acho-te bem outonal, meu filho, e teu trabalho é exatamente o que os autores chamam de outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais estação da alma que da natureza.

_ Não me entristeças.

_ Não, querido, sou tua árvore-de-guarda e simbolizo teu outono pessoal. Quero apenas que te outonize 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-se com dignidade, meu velho.

UM SONHO MODESTO

Macunaíma, o “herói” de Mário de Andrade, gabava-se um dia de ter caçado dois veados-mateiros de uma só vez, quando pegara simplesmente dois ratos chamuscados. Como seus irmãos contestassem a proeza, ele “parou assim os olhos” no interlocutor e explicou:

—Eu menti.

Desde domingo, o cronista se sente um pouco na situação de Macunaíma, embora (ou por isso mesmo) ninguém pusesse em dúvida a veracidade da passagem de Greta Garbo por Belo Horizonte. Pelo contrário, o crédito dispensado à narrativa foi unânime, e até cumprimentos recebeu o narrador, por motivos distintos. Louvaram-lhe uns o ter mantido por tantos anos o sigilo assegurado a Greta Garbo e, generosos, não exprobraram o fato de haver rompido esse silêncio, transcorrido um quarto de século.

A atriz não pedira reserva por determinado período, e assim devia entender-se que a desejava para sempre; e sem consulta à Garbo, como quebrar o compromisso? “Você foi formidável, disse-me um amigo; vinte e seis anos com um segredo desses na moita!” Aprendi com isso que, para a virtude da discrição, ou de modo geral qualquer virtude, aparecer em seu fulgor, é necessário que faltemos à sua prática. Morresse eu com o meu segredo, ninguém me acharia formidável.

Outros, e esses me comoveram, vieram trazer-me agradecimentos da sua (ou nossa) geração, pelo bem feito a todos com a revelação do episódio. Afinal, de um grupo numeroso de homens que amaram Greta Garbo espiritualmente e na tela, dois, se não a amaram na realidade, pelo menos tiveram esse privilégio de passeá-la incógnita, pelas alamedas de um parque, num crepúsculo de outono mineiro. Et notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne — como diz o poeta Verlaine. Tínhamos, Abgar Renault e o cronista, representado nesse passeio a sensibilidade de muitos.

Já me sentia disposto a conceder a Pompeu de Sousa a entrevista solicitada para o Diário Carioca, e a ser ilustrada com a ingênua fotografia tirada por um profissional de jardim, com a “estrela” entre os seus dois amigos, e fac-símiles de bilhetes que ela nos escrevera, quando, rebuscando os meus guardados, verifiquei que faltavam bilhetes e foto. E faltavam pela simples e macunaímica razão de que jamais haviam existido.

A essa altura, porém, tornava-se mais fácil provar de diferentes maneiras o intermezzo belo-horizontino do que invalidá-lo. O Grande Hotel, em que jantáramos com a amiga, tanto podia ser o do filme do mesmo nome, por ela interpretado, como o venerando hotel da rua da Bahia, do saudoso Maletta. Os elementos de credibilidade e mesmo de convicção eram tão intensos, que me surpreendi perguntando, intrigado:

— Onde diabo puseram os papéis que estavam na gaveta de cima? Vai ver que esses capetinhas botaram fogo neles!

Não, não botaram. Lamento desencantar os leitores que acharam não só plausível como até contada “com visível fidelidade” a historinha de Greta Garbo em Minas. Peço desculpas a Abgar Renault pelo incômodo que lhe haja causado o muito afeto em que o tenho, e que me levou a associá-lo a essa aventura imaginária. (Era preciso alguém que falasse inglês, e talvez até sueco, na minha pobre fábula.) Mas tirei uma segunda lição — sempre se tiram algumas, das situações mais insignificantes — e é que, vinte e cinco anos depois, tudo pode ser verdade, e é precisamente verdade.

O homem guarda certa desconfiança a respeito de fatos ocorridos diante do seu nariz, presumindo que o estejam enganando; mas acredita piamente, por exemplo, no que lhe contarem a respeito de vultos cujo centenário se comemora, e está disposto a admitir qualquer coisa, desde que traga a chancela do tempo. As consequências a tirar desta disposição, no estudo da história, são óbvias: os manuais devem ser lidos e entendidos pelo avesso. Mas o cronista não quis provar absolutamente nada, imaginando que poderia ter conhecido Greta Garbo, por preguiça, aqui mesmo no Brasil. Quis apenas alimentar um modesto sonho de domingo, e *los sueños sueños son*.

O MURINHO

A princípio, o território neutro do edifício Jandaia era ocupado por mães e babás, capitaneando inocentes que iam tomar a fresca da tarde; à noite, vinham empregadas em geral, providas de namorados civis e militares.

Mas impõe-se a descrição sumária do território: simples área pavimentada em frente ao edifício, separando-se da calçada por uma pequena amurada de menos de dois palmos de altura, tão lisa que 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. (Na parte da tarde.) Ou não conversavam, pois outros meios de comunicação se estabeleciam naturalmente na sombra, mormente se o poste da Light, que ali se alteia, falhava a seu destino iluminatório, o que era frequente. (Na parte da noite.)

Na área propriamente dita, a garotada brincava, e era esse o título de glória do Jandaia. Sem playground, oferecia entretanto a todos, de casa ou de fora, aquele salão a céu aberto, onde qualquer guri pulava, caía, chorava, tornava a pular, até que a estrela Vésper tocava gentilmente a recolher, numa sineta de cristal que só as mães escutam — as mães sentadas no “murinho”, nome dado à mureta concebida em escala de anão.

E assim corria a Idade de Ouro, quando começaram a surgir, no expediente da tarde, uns rapazinhos e brotinhos de uniforme colegial, que foram tomando posse do terreno. Esse bando tinha o dinamismo próprio da idade — e, pouco a pouco, crianças, babás e mãezinhas se eclipsaram. Os invasores falavam essa língua alta e híbrida que se forja no mundo inteiro, com raízes no cinema, no esporte, na Coca-Cola e nos gritos guturais que se desprendem — quem não os distingue? — dos quadros “mudos” de Brucutu e Steve Roper. Divertido, mas um pouco assustador. E à noite, por sua vez, fuzileiros e copeiras tiveram de ir cedendo campo à horda que se renovava.

Os moradores do Jandaia começaram a queixar-se. O porteiro saiu a parlamentar, e desacataram-no. A rua era pública. Sentavam no murinho com os pés para fora. Não faziam nada de mau, só cantar e assobiar. Os chatos que pirassem.

Ouvindo-se tratar de chatos, por trás da cortina, os moradores indignaram-se. O telefone chamou a radiopatrulha, que foi rápida, mas a turminha ainda mais: ao chegar o carro, o porteiro estava falando sozinho.

No dia seguinte, não houve concentração juvenil, mas já na outra tarde, meio cautelosos, eles reapareceram. A esse tempo a rua se dividira. Havia elementos solidários com

a gente do Jandaia, e outros que defendiam a nova geração; estes argumentavam que a rapaziada era pura: em vez de bebericar nos bares, batia papo inocente à luz das estrelas. Preferível à grudação dos casais suspeitos, que antes envergonhava a rua.

Mas o Jandaia tinha moradores idosos e enfermos, aos quais aquela bulha torturava; tinha também rapazes e meninas, que preferiam estudar e não podiam. Por que os engraçadinhos não iam fazer isso diante de suas casas?

Como não houvesse condomínio, e os moradores dos fundos, livres da algazarra, se mostrassem omissos, uma senhora do segundo andar assumiu a ofensiva e txááá! um balde de água suja conspurcou a camisa esporte dos rapazes e o blue jeans das garotas. Consternação, raiva, debandada — mas no dia seguinte voltaram. E voltaram e tornaram a voltar.

Ontem pela manhã, um pedreiro começou a furar o cimento do murinho, e a colocar nele uma grade de ferro, de pontas agudas. Vaquinha dos mártires do Jandaia? Não: outra iniciativa pessoal de um deles, coronel reformado e solteirão. “Logo vi que ele não tem filho!” — comentou uma das garotas, com desprezo. Mas a turma está desoladíssima, e nunca mais ninguém ousará sentar no murinho — nem mesmo as mansuetas babás e mães, nem mesmo os casais noturnos.

ARPOADOR

Um itabirano que há cinquenta anos não revia a cidade natal, deixada aos quinze, voltou lá e ficou triste; e ficando triste, imprimiu um boletim de que me mandaram um exemplar. Queixa-se, entre outros males, de que acabaram com as árvores, notadamente “o encantador e quase secular coqueiro do saudoso Batistinha”. Fecho os olhos e revejo o coqueiro; junto ao tronco rugoso, lá vem a imagem do Batistinha, com o bando de gente, fatos e sensações daquele tempo; e sinto — o que é normal nesse jogo da evocação — que, destruídas lá fora, as coisas se vão recompondo cá dentro, até que, com a nossa morte, se acabem de vez esses coqueiros internos, dos quais só um ou outro sobrevive guardado em página literária ou alusão histórica.

Agora, quem quiser ver a praia do Arpoador, é fechar os olhos; e não adianta distribuir boletim, que a praia não volta, levada que foi pelo mar em fúria ou simplesmente enlunado. Quem nela se deitou domingo 8, não a encontrou mais domingo 15; sem aviso, sem consideração a tanto programa dominical que se organizava no correr da semana, a onda ferrou o dente na areia clara, e as duas lá se foram, na vertigem. Vão talvez aquietar-se em pousos longínquos, onde pedras tão nuas como as do Arpoador de hoje esperam vez.

A praia nova atrairá outros corpos, a mesma areia pisada por pés gentis ou rudes sofrerá novas pressões, mas esse “momento” na história da areia, que se chamava praia do Arpoador, está arquivado em nós, tão frágil arquivo.

Não era um bem carioca, mas um bem nacional. Acendia um desejo em rapazes e moças do Norte, do Oeste, de Leste: “Quando for ao Rio vou tomar banho no Arpoador”. Mesmo em países distantes, esse nome está ligado a manhãs de vento e azul, a montanhas violeta ou cinza presidindo, a um piscar de farol, a ilhas que mesmo próximas guardam um segredo de solidão; tudo isso embutido numa sensação de torpor ou euforia, que marcou para sempre aquele lugar, e ficou sendo como um eflúvio dele.

Em suma, a praia do Arpoador era um bem dos sentidos, que são ciosos de sua fazenda. Na voluptuosidade da vista, do tato, da brisa marinha sorvida a pleno, estavam suas riquezas, logo convertidas em memórias. O amor ali fincou suas barracas, mas podia fincá-las também a simples amizade, e até a indiferença sentimental. Não era menor o prazer de banhar-se ou tostar-se, numa ou noutra situação emotiva. Todos fruía 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.

Mas o que tornaria o Arpoador infrangível na lembrança dos que o frequentavam era a teoria de corpos jovens a desfilar em suas areias, no cenário de uma eflorescência sempre cambiante, com a água, a nuvem e o som surdo se atando e desatando continuamente. Proust, doutor no assunto, se enlevava diante de uma rapariga em flor, pelo seu estado de forma em mudança, pois lhe trazia à mente “essa perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza, que contemplamos diante do mar”.

Mas o nosso mar soverteu a praia, e as moças já não pousam ali sua arquitetura e seu riso. Também não se verá mais, em certa noite do ano, os devotos de branco acendendo velas na areia, e envolvendo-as de flores. Sobrou apenas, na vazante, o espaço para uma ou duas pessoas depositarem sua saudade, sem barraca. Passei por lá ontem e censurei o mar, que tudo destrói; mas, no rumor que vinha das ondas, ele parecia explicar-se: “Nada disso, irmão. Estou apenas trabalhando para a prefeitura”.

COR-DE-ROSA

O vizinho mandou pintar de cor-de-rosa sua casa, e de azul-claro o beiral e os marcos e folhas das janelas. Esta providência dá margem a algumas divagações que aqui se transmitem ao leitor, nosso companheiro.

O ato do vizinho é muito mais importante do que lhe parece a ele. Afirma um sentimento de confiança na civilização mediterrânea, e o propósito de contribuir para que todos nós, residentes ou transeuntes, recuperemos um pouco da beatitude perdida.

Quem pinta hoje sua casa, em vez de negociar-lhe a demolição, cumpre uma cláusula do contrato social, observa a boa lição urbanística e, dentro do rito milenar, satisfaz essa velha tendência do homem a aformosear o quadro de sua existência.

De uns anos para cá as ruas passaram a ser percorridas por elementos suspeitos, que, avaliando em metros quadrados aéreos os terrenos onde se erguem as habitações humanas, logo procuram seus proprietários e lhes propõem botar aquilo no chão.

A aquiescência imediata dos interpelados revela estranha propensão ao suicídio, praticado através da destruição de algo fundamental, como é a casa em que vivemos. Tendo destruído essa parte do ser, as pessoas transportam os remanescentes para os ossuários erguidos apressadamente no mesmo local, e que se arrumam pelo princípio da superposição de urnas. Aí aguardarão, talvez até a consumação dos séculos, o dia da ressurreição das casas.

Mas o vizinho reagiu contra essa psicose grupal, e dali sorriem pintadas de rosa as paredes de sua casa. Vale dizer que ele não atendeu o telefone, quando o chamaram para consultá-lo vagamente sobre a hipótese da derrubada, que não compareceu ao escritório onde peritos blandiciosos o convenceriam da inconveniência de morar à maneira antiga, metendo em brios o seu amor-próprio, pois se todo mundo desistiu de tal maneira, por que só ele continua teimando?

Ou compareceu, foi amaciado, reagiu, tornaram a amaciá-lo, esteve a ponto de ceder, a vista se lhe turvou qual plúmbeo véu, eram tantos milhões de cruzeiros, mas cobrou ânimo e reagiu outra vez, o senhor é louco, não vê que a valorização naquela zona o proíbe de continuar a deter o surto imobiliário, isso é um crime, o senhor está perdendo dez mil cruzeiros por semana, onde é que anda o amor que devota a seus filhos, e o gabarito, e a vaga na garagem, e o fabuloso jardim de inverno, e o vizinho vai capitular, não, ainda, não; passa-lhe pela mente o frontispício cor-de-rosa, com elementos azuis, de uma antiga mansão onde a vida era feliz, ou pelo menos ficou sendo naquele tempo; depois que considerou bem, o

vizinho enxuga o suor da testa, grita nããã, e sai e chama o pintor e lhe ordena: pinte tudo cor-de-rosa, com os beirais e as janelas de azul de mês de Maria, quero minha casa bem bonita, como bonito era o sobradão de 1800 e tantos onde meu bisavô nasceu, e quero ver, mas quero ver quem derruba minha casinha!

De cor-de-rosa e de azul-claro ele pintou sua casa, de azul-claro e de rosa devíamos todos revestir uma fração de nossa vida, já que não é possível pintá-la completamente de cores tão puras.

FERIADOS

Os feriados daquele tempo eram poucos e bons. 1º de janeiro, para se festejar a fraternidade universal, que não se sabia bem o que fosse, mas, no alvoreço de começar o ano, significava boa disposição geral; 21 de abril, que nos ensinava a morrer pela liberdade; 3 de maio, quando éramos descobertos, apesar das dúvidas que pairavam sobre a data certa, e que ninguém pensava em resolver; 13 de maio, e era uma vez o cativeiro; 14 de julho, viva a Queda da Bastilha!; íamos sossegados até 7 de setembro, quando nos transportávamos ao Ipiranga e, com Pedro I e Pedro Américo, sacudíamos o jugo lusitano; uma pausa, e verificávamos que, existindo como país, não fôramos ainda descobertos como continente, e a 12 de outubro dávamos marcha a ré até Colombo; detínhamo-nos a reverenciar os mortos em 2 de novembro, logo depois era forçoso proclamar a República, e, ainda bem não era proclamada, escolher-lhe uma bandeira, tudo isso num mês excepcionalmente rico: três feriados!

E daí, mais nada, acabou-se o que era doce. O resto eram festas de igreja, em que o Estado não se metia, ou datas pessoais, que encorajavam o menino a falhar à escola, o funcionário à repartição, o trabalhador ao trabalho — sob as penas da lei, está visto.

Com serem poucos, os feriados se envolviam numa aura de prestígio e encantamento, que os fazia longamente esperados e agudamente saboreados em sua polpa de descanso ou excursão. E como também as distrações fossem raras, ninguém tinha o problema de hesitar entre elas, ou se queixava porque o tempo fosse insuficiente para degustá-las todas. Ir ao cinema constituía uma aventura pouco menos que maravilhosa, para não dizer logo impossível; porque o cinema não funcionava durante o dia, salvo em grandes e pecaminosas cidades, como o Rio de Janeiro; nas pequenas cidades, tínhamos de esperar a noite de domingo, quando, depois de molhada convenientemente a tela, e tocada várias vezes a

campainha, a imagem trêmula começava a projetar-se de cabeça para baixo, e era um custo reconduzi-la à posição exata.

Não havia mesmo distração nenhuma durante o dia feriado, salvo o próprio feriado e nossa capacidade de fruí-lo. Alguma bola jogada a esmo, na cabeça ou na vidraça do próximo, até que se organizassem os primeiros times de futebol vadio, e o mais era o ar livre, com todas as suas sugestões. A tarde caía antes que o primeiro peixe fosse pescado; contudo, nossa pescaria fora tão cheia de peixes, anzóis, iscas, discussões, caminhadas, cismas, que voltávamos para casa com a fatura e o cansaço de expedicionários na África.

Depois, as coisas mudaram. Há duas explicações para isso. Primeira, que nos tornamos homens, isto é, bichos de menor sensibilidade. Segunda, o governo, que mexeu demais na pauta dos feriados, tirando-lhes o caráter de balizas imutáveis e amenas na estrada do ano. O Vinte e Um de Abril foi proscrito, porque já não fazia sentido morrer pela liberdade, era preferível viver sem ela; em seu lugar, houve o ensaio do Dezenove de Abril, que não entou; o Quinze de Novembro, se não feneceu de todo, chegava a passar despercebido, e as trombetas, para substituí-lo, anunciaram o Dez de Novembro, de enfadonha biografia; também se experimentou o Três de Outubro, como edição nacional do Catorze de Julho, enquanto esse ia dormir no cemitério da história. Nada disso aprovou. Surgiram ainda os “dias”, consagrados a classes, e que eram feriados particulares, ou nem isso, de tão anódinos; multiplicaram-se os feriados enrustidos, ou dispensas de ponto e de aula, e perdemos, afinal, o espírito dos feriados.

Por ser precisamente um dos feriados extintos, o Dezenove de Novembro faz lembrar hoje, aos marmanjos do começo do século, não só a bandeira como a própria infância, tão perdida quanto esse feriado. O “salve, lindo pendão da esperança” (que era pendão?) canta ainda no íntimo de pessoas que desaprenderam cantar ou jamais o souberam. São feios, são bonitos os hinos aprendidos na escola? Eles aderem à nossa substância, eis tudo. E cantam dentro de nós, absorvidos pela alma dos feriados, em que se misturavam heroísmo e far niente, lutas, flâmulas, espadas, princípios, sol, passarinhos, banhos de riacho, frutas, caramelos... Alma dos feriados antigos, que eram fixos, poucos e belíssimos.

AEROPROSA

Bom dia, aeromoça! Não sei se devia dizer-lhe, antes: Bom céu! O dia é de todos, e desejá-lo bom não passa de cumprimento. Já o céu é de vocês, de seus amigos aeronautas, e dos pássaros, em condomínio. Dos passageiros o céu não é, que os passageiros levam para o alto seus cuidados terrestres, seu comportamento terrestre, seu terrestre apego a uma existência rastejante. Ah que la vie est quotidienne!, lamentava-se o poeta Jules Laforgue.

Ela jamais é cotidiana para vocês, salvo na medida em que, abdicando temporariamente a condição alada, passam de aeromoças a moças, simplesmente. Sei de uma que está fazendo serviço de escritório, proibida de voar por motivo de saúde, e me pergunto que podem significar para ela esses papéis, esses telefonemas, esses recados que circulam num plano de cimento invariável, enquanto, sobre a plataforma de nuvens, suas irmãs caminham, ao mesmo tempo singelas e majestáticas.

Não, não vou confrontar essa rapariga com o passarinho na gaiola ou o peixe no aquário. 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.

Aeromoça na burocracia me dá ideia de um pé de gerânio intimado a viver e florir dentro de um armário fechado; de uma formiga dentro da garrafa; de um marinheiro que vi doente num sanatório, com a mão em pala sobre os olhos, olhando sempre o vale lá embaixo, à espera de que um navio atracasse entre as árvores; este ainda levava o navio consigo, mas o avião está acima do nosso poder de fixá-lo, e foge por hábito; onde quer que andasse, o marinheiro estaria mais ou menos ao nível do seu barco, porém a moça plantada no escritório sabe que a correlação se perdeu, e o zumbido dos motores, que às vezes nos acorda pela madrugada (depois dormimos, sentindo-nos ancorados à terra do colchão), há de ser para ela um adeus enervante e rouco. Saúde, aeromoça exilada entre fichários: é o que lhe desejo sem nenhum convencionalismo de boa educação, mas porque o justo é voltar às nuvens o que às nuvens pertence.

Estou escrevendo essas bobagens meio líricas no pressuposto de que vocês, amigas, adoram viajar e detestam isso aqui embaixo. Bem sei, entretanto, que não se libertaram de todo da contingência, e querem amar ao nível da terra, e ter filhos que olhem de baixo para os aviões. Que vocês têm medo como a gente, há pouco um filme o contava em cinemascope, seja porque não se aperfeiçoou ainda uma nova geração de aeromoças mais do ar que do sangue, ou de sangue supercontrolado, seja porque o medo, como a fome, o instinto amoroso

e o sentimento da beleza, constitui prendas inalienáveis da humanidade, e com elas temos de edificar nossa vida, e mesmo nossa coragem.

Mas, por outro lado, aeromoça, deixe que eu saúde em sua figurinha o mais belo mito moderno, aquele que as empresas de navegação aérea criaram num instante inspirado de poesia comercial, aquele que acompanha os homens em sua paúra e os impede de se rebaixarem à situação de macacos em pânico; aparição que os cerca de cuidados quase maternos à força de sutileza, ao mesmo tempo impessoais na sua cortesia planificada; companhia com que sonhamos os mais soberbos e aventureiros romances mentais, no momento em que precisamos urgentemente de uma cota de romance; enfim, peça insubstituível do avião e da ideia de viagem aérea, que torna, com sua ausência, tão cacetes os voos onde só há comissários de bordo; peça, que digo? alma do avião, e seu quinto motor inefável e humanizante.

Bom céu, aeromoça. O céu não tem estado bom nesses últimos dias, e se isso explica o atraso dos aviões, pode explicar também o atraso com que festejo o seu dia 31 de maio. Chove, e há gripe por todos os lados. Não houve propriamente maio, e sim um composto de águas barrentas, tosse, febre e candidaturas. Que o céu clareie e possamos festejar melhor a sua data. E como, afinal de contas, esta é uma página séria, terminarei desejando que lhe deem, no espaço, cada vez maior segurança de voo; e, na terra inflacionada, melhor salário. Você bem o merece, aeromito, aeromusa.

O PRINCIPEZINHO

Estava o principezinho sentado, com as mãos e a cabeça sobre os joelhos, e dormia. A seu lado, brinquedos esperavam: a boneca de plumas, o lhama, a bolsa contendo pequeninas coisas. O sono era tão mineral que o principezinho se deixou carregar por dois estranhos, e se naquela postura estava, naquela postura ficou. Desceram-no e depositaram-no, com seus objetos, ao pé da esarpa.

Pessoas experimentadas inferiram que ele se perdera na montanha, e adormecera com fome. Outras vislumbraram no rosto semidescoberto uma expressão de medo — como a de menino que presenciase um bombardeio aéreo —, e sua atitude seria a de quem se protege contra perigo iminente. Mas, observando bem, sentia-se a paz daquele sono, que nem a picareta dos homens batendo na rocha viera perturbar, aquele sono que envolvia todo o menino numa peculiar camada de silêncio, e o tornava indiferente ao desconforto da posição e ao frio da altura.

Sua condição de príncipe ressaltava das vestes e adornos, que eram nobres, e se confirmava no lavor de ouro dos brinquedos. Cingia-o um colar de pérolas; a boneca tinha o ombro traspassado por um grande alfinete de prata.

Alçaram de novo o príncipezinho e levaram-no para a cidade grande, onde é hoje objeto de pasmo geral. Continua dormindo. Jornais cinematográficos espalharam pelo mundo sua imagem. Agora, chega uma revista com a fotografia do príncipezinho, sempre dormindo, sempre enrodilhado, e tão distante de nossa curiosidade como dos asteroides minúsculos que o seu colega, imaginado por Saint-Exupéry, gostava de percorrer.

Todo o barulho da terra não faria essa criança acordar. Dorme há quinhentos anos, desde o dia em que os pais a colocaram a uma altura de cinco mil metros, protegendo-lhe o sono com amuletos. É um príncipe da nação dos Incas, e maravilhoso acaso foi esse, de gente rústica, há trinta anos à procura de um tesouro, deparar com o seu pequeno túmulo congelado.

O gelo conservara pois, por sua simples virtude, no alto de um pico chileno, uma criança nascida quando não existiam nem Pizarro, nem Chile, nem Brasil, nem América. Foi-se o glorioso Império dos Incas, com sua pompa, e nos deixou apenas formas artísticas, modeladas por arquitetos, escultores, joalheiros e tecelões, ou simples palavras, incorporadas às línguas em uso; o ser humano contemporâneo dessas formas e símbolos, este se despedira para sempre, e nos tristes quíchuas de hoje não erra mais que o seu reflexo longínquo.

Mas o menininho, acororado e dormindo o mesmo sono iniciado há cinco séculos, aí está agora, a cativar-nos com o seu mistério.

Envelhecemos depressa. O tempo de uma criança dormir, e Maias e Incas desaparecem, e o Império Espanhol na América se inaugura e se faz em escombros, e o português também: ela ainda não acordou, e já nascem e morrem Camões, Cervantes, Shakespeare, Racine, São Vicente de Paulo, Newton; e vêm os direitos do homem, e surgem teorias novas, e novas guerras.

Em seu sono infinito, o menino passou pelos homens e suas obras, por instituições, ideias, sonhos, vidas e mortes, sempre dormindo em postura humilde, cercado de ídolos, cachos de cabelos, dentes de leite. Nada mudou para ele. O mundo é talvez um sonhar acordado. Dorme, menininho, dorme.

A MUSA DE VISCONTI

Na tarde de luz e calor, um grupo de pessoas foi à capela da Real Grandeza despedir-se de uma senhora idosa, que morava na ladeira dos Tabajaras. Dela todos diziam que fora e continuara linda em seus velhos dias, e de sua beleza se podia acrescentar que resultava não só de uma composição feliz de traços físicos, senão também do prestígio que um desses traços infundia uma iluminação interior. Na verdade, aquela senhora era musa, e a musa de um grande artista, o finado Eliseu Visconti.

Quem conhece a obra desse pintor ou quem, pelo menos, folhear o livro de Frederico Barata, dedicado à sua vida e ao seu tempo, se lembrará logo da nobre figura feminina que o artista se comprazia em retratar, ao longo de quarenta anos, e que assim salvando da lei da completa dissolução. Louise era o mais amado entre os modelos do pintor, e Visconti, em matéria de modelos, 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.

Quase todos os retratos assinados por Visconti têm essa “inteligência sensível” que, por uma absorção misteriosa, permite figurar mesmo tempo, e ao mesmo envoltório carnal, modelo e artista. Propriamente, não pintava coisas ou pessoas: fixava as visões que sua simpatia desvendava no universo, banhadas em luminosidade difusa, aqui intensa, ali suave. E não lhe encomendassem a repetição sumária da natureza, pois, como disse a seu biógrafo, a natureza é apenas um dicionário: o artista consulta-a para esclarecer uma dúvida; no mais, interpreta por sua conta.

Casa de Saint-Hubert, nos arredores de Paris, onde Visconde, em 1902, conheceu sua companheira, o retrato de Louise em azul, verde e rosa, de vinte anos depois, o óleo renouresco de 1909, em que aparece, também de rosa nos cabelos, a loura filha do casal, o estupendo Grupo de retratos, do Salão de 1921, em que o Sentimento de Família não traz nenhuma doçura choca à atmosfera, antes dá poesia intensa a cada figura, mais realçada sem Rosto espiritual de Louise, imerso em lonjuras de cisma, e As Maças, Cura de sol, Afetos, Tantos e Tantos Quadros de mestre Visconti revelam-no de fato o “pintor de família” que já se viu nele, mas sem corujismo ingênuo, porque a força plástica dominava qualquer outra consideração, e, daí, os exemplares humanos eram belos.

Enquanto a família, para alguns temperamentos, aparece como um elenco de monstros de que é necessário fugir, ou que só ajuda o artista a criar pela necessidade, que ele tem, de

subtrair-se a seu império nefasto, procurando um mundo diverso, no atelier da avenida Mem de Sá o melhor impulso à obra de Visconti emanava de uma corrente de ternura a circular sempre entre o pintor, sua mulher e seus filhos, ternura que sustentou esse meridional cheio de seiva, entusiasmo e capacidade de irritação e admiração, que ainda há dez anos era visto ruas do Rio, com sua alva e luminosa cabeça a dominar a má pintura de seus Contemporâneos retardados no culto Ao poncif e ao vendável.

D. Louise lá se foi agora, a descansar nesse país neutro em que as pessoas são apenas lembranças, quando há quem as lembre. Mas no seu caso, todos sabemos que ela continuará viva e doce, nos museus e coleções onde haja um bom Visconti.

NASCER

O filho já tinha nome, enxoval, brinquedo e destino traçado. Era João, como o pai, e como aconselhavam a devoção e a pobreza. Enxoval e brinquedo de pobre, comprados com a antecedência que caracteriza, não os previdentes, mas os sonhadores. E destino, para não dizer profissão, ou melhor, ofício, era o de pedreiro, curial ambição do pai, que, embora na casa dos trinta, trabalhava ainda de servente.

Tudo isso o menino tinha, mas não havia nascido. Eles nascem antes, nascem no momento em que se anunciam, quando há realmente desejo de que venham ao mundo. O parto apenas dá forma a uma realidade que já funcionava. Para João mais velho, João mais moço era uma companhia tão patente quanto os colegas da obra, e muito mais ainda, pois quando se separavam ao toque da sineta, os colegas deixavam por assim dizer de existir, cada um se afundava na sua insignificância, ao passo que o menino ia escondido naquele trem do Realengo, e eram longas conversas entre João e João, e João miúdo adquiria ainda maior consistência ao chegarem em casa, quando a mãe, trazendo-o no ventre, contudo o esperava e recebia das mãos do pai, que de madrugada o levava para a obra.

Estas imaginações, ditas assim parecem sutis; não havia sutileza alguma em João e sua mulher. Nem o casal percebia bem que o garoto rodava entre os dois como um ser vivo; pensavam simplesmente nele, muito, e confiados, e de tanto ser pensado João existiu, sorriu, brincou na simplicidade de ambos. Como alguém que, na certeza de um grande negócio, vai pedindo emprestado e gastando tranquilamente, João e a mulher sacavam alegrias futuras. João sentia-se forte, responsável. Escolhera o sexo e a profissão do filho; a mulher escolhera a cor, um moreno claro, cabelo bem liso, olhos sinceros. Não havia nada de extraordinário no menino, era apenas a soma dos dois passada a limpo, com capricho.

Esperar tantos meses foi fácil. O menino já tomava muita parte na vida deles, nascer era mais uma formalidade. Chegou março, com um tempo feio à noite, que ameaçava carregar o barraco. A mulher de João acordou assustada, sentindo dores. Pela madrugada, correram à estação; a chuva passara, mas o trem de Campo Grande não chegava, e João sem poder mexer-se. As dores continuavam, João levou tempo para pegar uma carona de caminhão.

Na maternidade não havia médico nem enfermeira, que o temporal tinha retido longe. João perdera o dia de serviço e esperou, determinado. Afinal, levaram a mulher para uma sala onde cinco outras gemiam e faziam força. João não viu mais nada, ficou banzando no corredor. Entardecia, quando a porta se abriu e a enfermeira lhe disse que o parto fora complicado mas agora tudo estava em ordem, a criança na incubadora. “Posso ver?” “Depois o senhor vê. Amanhã.” Amanhã era dia de pagamento, não podia faltar à obra. Voltaria domingo.

Mas no dia seguinte, à hora do almoço, telefonou, uma complicação, não se ouvia nada, alguém da secretaria foi indagar, respondeu que tudo ia bem, ficasse descansado.

Domingo pela manhã, João se preparava para sair quando a ambulância silvou à porta, e dela desceu, amparada, a mulher de João. “O menino?” “Diz que morreu na incubadora, João.” “E era mesmo como a gente pensava moreninho, engraçado?” Ela baixou a cabeça. “Não sei João. Não vi. Eu estava passando mal, eles não me mostraram”.

E o menino, que tinha sido tanto tempo, deixou de repente de ser.

VENTANIA

As casas são navios que, enquanto mergulhamos no sono, levantam âncora para a travessia da noite. A imagem é de uma novela de André Gide, mas qualquer um pode recriá-la na solidão do quarto. Mesmo antes de cerrarmos os olhos, a casa navega. Sentimos a flutuação silenciosa, e nos deixamos ir ao embalo desse deslocamento surdo, sobre águas oleosas e invisíveis. No dia seguinte, a vida está no mesmo lugar.

Tudo iria bem, não fosse esse sopro que faz estremecer levemente um galho de árvore e deposita uma primeira folha sobre o nosso rosto horizontal. Vem com ela um cheiro (ou sabor) acre de poeira, pois nessa fase da desintegração da consciência, paladar e olfato já se emaranharam numa percepção confusa, e não sabemos classificar a sensação. De qualquer modo, não é uma brisa tímida, que se detém um instante e se anula; é o vento organizado, que pretende conduzir também as árvores para o cruzeiro noturno, quando é sabido que árvores

devem permanecer em vigília. Os troncos recusam, e ele, de mau, os desfolha, e pela janela aberta um pouco de árvore e de luta vem depositar-se na cama.

O corpo a corpo com as amendoeiras se ativa, e temos de fechar a janela, para que o tropel do combate não se instale em nosso peito. Agora a escuridão nos defende, mas pela frincha das venezianas começa a filtrar-se um rumor diverso, o vento é ao mesmo tempo irado e triste, silva mais agudo, e na madeira e no ar se esboçam ranhuras de pânico.

Não adiantou a providência, pois nesse momento, lá fora, são portas e janelas que estalam em várias direções. Também as casas foram atacadas, casas desprevenidas ou indefesas, que ainda não acabaram de ser construídas, e navegam sem equipagem. Os edifícios em formação tornam-se laboratório de ecos e fábrica de gritos, com esquadrrias em alvoroço. Há uma porta bêbada, no centro da noite, batendo mais espetacularmente contra o marco, empenhada em abafar, sozinha, a bulha do vento, mas os pelotões agressores investem numa salva de injúrias e arrancam-na das dobradiças, num último estrondo.

E é o saque. A lingerie dos terraços vem para a rua, entre vasos e ramos de trepadeira, com outros objetos disparatados que foi possível subtrair aos interiores mal protegidos. Coisas cirandam no espaço, chocam-se contra postes, e, como o vento sabe furtar mas não sabe recolher, acabam dispersas no chão, despojos largados pelo vencido como pelo vencedor.

É a natureza roendo os bens do homem, divertindo-se em assustá-lo no escuro, convocando velhos medos, modelando fantasmas novos. Deitamo-nos tão seguros de nossa estabilidade em um mundo a que presidiam a lei e a técnica, nutríamos tamanha confiança nos materiais de construção e na ordem dos elementos, e bastou que certa massa de ar se deslocasse de maneira abrupta para que nossa calma, nossa segurança e mesmo nossa vida se vissem ameaçadas por um obscuro e implacável inimigo, a que nos submetemos.

Porque não há outra coisa a fazer senão esperar que o furacão amaine sua cólera, depois de derrubar, aqui, a igreja evangélica Assembleia de Deus; mais adiante, a lona do circo Apolo, ferindo a uns, matando a outros, assustando todos. Perdemos o sono e o sentimento da nossa orgulhosa integração na cidade, pois toda a cidade curva a espinha sob essa visita errante, que brinca de assombração, de desabamento e de morte, e não podemos pensar em serviços públicos de proteção, já não somos donos da terra, mas apenas seres acuados no fundo do quarto de dormir, sem possibilidade de evasão. E há no vento, mais do que a ameaça que talvez não se cumpra, uma zombaria ruidosa, ávida por desmoralizar-nos.

Mas a risada e o furor se fatigam, e, aos poucos, o vento se contrai e retira-se. A grande frota silenciosa das casas retoma sua navegação, entre os restos de noite, e o sono volta a estender sobre nós, piedosamente, o seu feltro.

AS COISAS ETERNAS

E vieram as coisas humildes e ofereceram-se ao inventário: a bola de gude, o botão, o pente, a agulha, a forma de empadinha. Todas custavam dez cruzeiros ou menos, cada uma: sendo que a agulha, num requinte de humildade, custava três. Era às dez horas da manhã, na Rua do Ouvidor. O repórter ia perguntando o que custava apenas dez cruzeiros, e esses e outros e outros artigos, sem nenhum constrangimento, foram saindo de gavetas e caixinhas, e se apresentando.

Apareceu, gordo, um charuto. O colchete de pressão verberou-lhes a impostura: Como pode um objeto de tamanha empáfia custar somente dez cruzeiros, ou, como diz o outro, um “coelho”? Mas o charuto, sem agastar-se, corrigiu: “Perdão, custo cinco. Pertencço à família dos mata-ratos, também conhecida como quebra-queixo. Esta é a minha tarifa justa, e deixa-te de fofocas, irmão.”

Meto-me na pele do repórter e fico assuntando essas coisas honradas, tão alheias à conjuntura econômica, puras como os seres mais puros que habitam o paraíso. Querida broinha de erva-doce, que me sorris da vitrina da confeitaria, estarei sonhando? É exato que não amo a enjoativa erva-doce, mas tu, broinha me apareces como criatura particularmente simpática: matas a fome a qualquer um, a troco de cinco cruzeiros. Aqui está a violeta, no jardim das mercadorias modestas, ao lado da discretíssima agulha: o dedal de plástico, de três inconcebíveis cruzeiros. Os dois acodem à costureira desesperada dos antigos folhetins, fazem baixar o preço de vestidos e cuecas: não haverá dedos inativos ou sangrando por falta de agulha sueca ou de dedal de prata, se a dona da mão recordar-se de vós, ó prestantes, amáveis instrumentos, pairando qual arco-íris sobre o pesadelo inflacionário.

Comprarei imediatamente essas utilidades todas, inclusive a folha de etiqueta para escolares, de sete cruzeiros, embora já não alise banco de escola, e a ficha de galalite, de oito cruzeiros, reservada ao pôquer, que jamais jogarei. Levarei para casa até o extraordinário limpador de chapéus de palha, que o repórter chama de relíquia do Rio antigo. Quero-as todas, a essas coisas de dez e menos cruzeiros, não para um pequeno museu doméstico, senão porque as amo e venero em sua integridade, em sua doçura imóvel, em sua determinação de eternidade. Sim, são ou procuram ser eternas. Não quiseram subir além de dez cruzeiros.

A inflação talvez não seja mais do que um empuxo no sentido de integrar o homem na era espacial, libertando-o da condição meramente terrestre. Arrastado nesse *perpétuum mobile*, daqui a pouco o ser humano será foguete ou bólido. Mas, para recordar-lhe antigas graças e bondades da vida, temos aqui este alfinete de fralda “de luxo”, esta pedra de isqueiro, a pedrinha de víspora, o pacote de grampos marca “Lucy” para sua patroa, o pé-de-moleque, a porção de doce de abóbora, as gratas cordas para violão, cavaquinho e bandolim, oh, mesmo para nós que nada sabemos tocar, mas tão cheias de música, tão amigas! O mundo de nada além de dez cruzeiros contempla-nos com amor.

A RESSACA NOTURNA

Esta noite a Avenida Atlântica foi castigada por uma *big* ressaca – informou o pai. E o garoto, inquieto: Castigada por quê? Que foi que ela fez? De fato, por que o mar tirou da Biblioteca Thomas Jefferson os livros de Truman Capote e os jogou à praia, com raiva? Por que partiu vitrinas, arrebatou joias, vestidos, cristais, espalhando tudo por aí, à loucura?

Se ele estava aborrecido com os acontecimentos políticos, nesse caso deveria traçar um plano de operações e passar o susto nos responsáveis diretos por esses acontecimentos, e não indiscriminadamente. Se alguns deles moram na Avenida Atlântica, usasse de cautela e habilidade para não molestar os vizinhos, inocentes.

Não. O mar agiu em estado de fúria gratuita, aterrorizando, ferindo, destruindo a esmo. Orgulhoso de sua ferocidade, parecia gabar-se:

- Esta é uma ressaca digna de era nuclear. Nunca vocês viram igual.

Corremos todos a vê-la, medrosos, fascinados bichos noturnos. Aos altos edifícios da praia, o mar opunha outros, feitos e desfeitos num instante, e sua arquitetura vencia em capricho estilos antigos e modernos; casas de espuma, desabando com fragor e ironia em frente às habitações apavoradas do homem, e seus despojos de água iam invadir balcões, janelões, vestíbulos, garagens, casas de máquinas.

No meio de sua fúria, o mar faz brincadeiras de humor grosso. Expulsa os automóveis como baratas em pânico, e aos recalcitrantes empurra e derruba sobre a calçada, de rodas para cima. Dá banho nos transeuntes, de preferência os mais bem vestidos. Se o par de namorados,

indiferentes a tudo, insiste em ocupar um banco de pedra, banco e namorados submergem numa onda que lhes é especialmente remetida, e que estala como vaia. O banco é arrancado, e lá vão os dois, cobertos de areia e ridículo.

Mas são incidentes cômicos para diminuir a tensão do espetáculo. O que o mar pretende não é divertir pelo grotesco nem castigar os políticos nem purificar os vícios e misérias da cidade, levando-os na onda amarga. Que importância podemos ter para ele, tão pequeninos em nossa bazófia de diretores de pesca e navegação? Que significam para ele nossas construções, ruas, lojas elegantes, veículos, comodidades? Não foi para destruir esses brinquedos civilizados que o mar alçou o colo.

Deve ter querido apenas manifestar-se o seu poderio, exhibir-se a si mesmo como a grande força sem piedade e sem ódio, anterior às criações da cultura, aos ritos sociais. Força bela em si, que atinge a máxima terribilidade em sua beleza. Isto é o mar – sem explicação maior, como a natureza toda, que não explicou ainda ao homem a que veio e nem mesmo por que o criou também a ele.

Mas o homem, diante da natureza, é um verme cabeçudo, e providencia bombas de sucção, sacos de areia, serviços de socorro, improvisa na madrugada a luta contra o mar. Defende sua cidade contra o colosso, e este, afinal, retira-se batido.

A DESCOBERTA DO MAR

Os alunos daquela escola de subúrbio nunca tinham visto o mar. Saíram em excursão, de ônibus, pediram ao motorista que desse uma volta pela Zona Sul. Vieram, ficaram deslumbrados.

- Dá outra volta! Para um pouquinho!

Não me contaram onde é a escola; sente-se que fica longe, sem esperança, num desses inúmeros cafundós do Rio que não são o Rio, e que a gente mal percebe de avião, ponto cinzento ou pardo na pele da cidade. Ou quem sabe se a trinta minutos da praia, porque não é a distância nem a má conserva das estradas que não permite a uma parte da população tomar conhecimento de nossas amenidades: é a pobreza. O custo da condução e do farnel impede à

família de seis pessoas, residente no Rio, realizar a aventura deliciosa de passar o domingo no Rio, simplesmente saindo de casa pela manhã e regressando à noite.

Quando se fala em turismo na Guanabara, dá vontade de propor um turismo paroquial, dominical, para meninos e meninas que crescem ignorantes da cidade, sonhando com o mar impossível. Não ganharíamos um dólar com isso, mas eles voltariam menos pobres a seus subúrbios áridos, e o Rio se tornaria um pouco mais humano, com a população vinculada ao bem comum da paisagem. Que custa nos tornarmos condôminos do azul e da onda?

“Para um pouquinho!” O ônibus precisa voltar, a professora que acompanha os garotos sente pena deles, porém o mar não se carrega no bolso, há que carregá-lo na lembrança. É como se os garotos, de repente, virassem gregos de Xenofonte, gritando: “Thalassa! Thalassa!” ao fim de longa caminhada.

Primeiro encontro do menino com o mar, do mar com o menino – e nem se conheceram de um banhar-se no outro, ninguém trouxe calção. O menino apenas esticou o pé na areia úmida, sentiu o arrepio do contato, menos que isso; a espuma tocou no bico do sapato, espalhou-se de leve, o menino empalideceu, coração batendo de conhecer o mar, súbita iluminação entre sua boca triste e o marulho tocável.

Não fantasio sensações. Quem nasceu ao pé do mar talvez não perceba essas coisas. O mar é seu irmão, e ele costuma passar indiferente ao longo da praia, como fazem irmãos de tanto se habituarem à convivência. Quantas pessoas vão diariamente do Leblon ao centro, sem olhar, e como o urbanismo vai aterrando a baía com método, cada vez mais reparamos menos no que sobrou ou nos lembramos do que acabou. Mas quem veio do sertão ou da mata, quem vive no subúrbio onde o trem que passa ao entardecer ou de madrugada convida à viagem que nunca será feita, este sabe o que é desejo, apetite de mar.

Os garotos mitigaram – por alguns momentos- esse desejo. Fizeram a descoberta, agora são homenzinhos nostálgicos e importantes, que podem dizer aos companheiros “O mar? É aquela coisa infinita, azul, verde-arroxeadada, que solta um gemido fundo e deixa um neblina salgada na cara da gente...”

A ESTRANHA (E EFICIENTE) LINGUAGEM DOS NAMORADOS

- Oi, meu berilo!
- Oi, meu anjo barroco!
- Minha tanajura! Minha orquestra de câmara!
- Que bom você me chamar assim, meu pessegueiro- -da-flórida!
- Você gosta, minha calhandra?
- Adoro, meu teleférico iluminado!
- Eu também gosto muito de ser tudo isso que você me chama!
- De verdade, meu jagaretê de paina?
- Juro, meu cavalinho de asas!
- Então diz mais, diz mais!
- Meu oitavo, décimo, décimo quinto pecado capital, minha janela sobre a Acrópole, meu verso de Rilke, minha malvasia, meu minueto de Versailles.
- Mais, agapanto emu, tempestade minha!
- Minha follia con variazoni, de Corelli, meu isto-e-aquilo enguirlandado, meu eu anterior a mim, meus diálogos com Platão e Plotino ao entardecer, minha úlcera maravilhosa!
- Ai que lindo, liiiiiindo, meu colar de cavalheiro inglês num retrato de Ticiano! Meu fundo-do-mar, você me põe louca, louca de amar as pedras, de patinar nas nuvens!
- E eu então, minha górgone, minha gárgula de Notre Dame, e eu, minha sintaxe de Deus?
- Você fala como falam os balões de junho de Portinari, as joias da coroa do reino de Samarcanda, você, meu imperativo categórico, você, minha espada maçônica, você me mata!
- E você também me trucida, me degola, me devolve ao estado de música, meu tambor de mina!
- Todos os incentivos oficiais reunidos e multiplicados não valem a tua alquimia, meu ministro do fogo!

- Tuas paisagens, teu subsolo infernal, teus labirintos são superiores em felicidade a qualquer declaração dos direitos do homem!
- A primeira vez que eu vi você naquele bar do crepúsculo eu senti que as pirâmides e as cataratas não valiam a tua unha do dedo mindinho! Porque você é o Banco das estrelas, e pode comprar todas as coisas do mundo, inclusive as águas e os animais, para restituí-los à vida em liberdade! Como posso ouvir outras palavras senão as tuas, meu almanaque do céu? Minha ciência do insabível? Meu terremoto, meu objeto voador identificado?
- E nascemos um para o outro, nascemos um no outro, e estamos nessa desde antes do começo dos séculos, meu nenúfar!
- E estaremos mesmo depois que os séculos se evaporarem, ó meu desenho rupestre, meu formigão atômico!
- Mandala, raio laser, sextina! Tudo meu, é claro!
- Pomba-gira!
- Clepsidra!
- Sequóia minha minha minha!

Diálogo aparentemente louco, mas que dois namorados de imaginação mantêm todos os dias, com estas ou outras palavras igualmente mágicas. Não inventei nada. Apenas colecionei expressões ouvidas aqui e ali, e que me pareceram espontâneas, isto é, ninguém deve ter preparado antes o que iria dizer, de tal modo as palavras saíam entrecortadas de risos, interrompidas por afagos, brotando da situação. O amor é inventivo e anula os postulados da lógica. Ele tem sua lógica própria, tão válida quanto a outra. E os amantes se entendem sob o signo do absurdo – não tão absurdo assim, como parece aos não-amorosos. Já ouvi no interior de Minas alguém chamar seu amor de “meu bicho-de-pé” e receber em troca o mais cálido beijo de agradecimento.

Esta coletânea de frases de amor está aqui como introdução ao projeto não comercial de comemorações do Dia dos Namorados. Não para aquelas sejam repetidas mecanicamente. Todo namorado que se preze deve inventar as besteiras líricas e deliciosas que a gente não diz para qualquer pessoa, só para uma, e só em momentos de pura delícia. Funcionam? E como?

CARTA DE AMOR

Estou pensando seriamente em declarar greve de mim a você, por tempo indeterminado. Não me pergunte os motivos. Você sabe. Ou é melhor que não fique sabendo, porque assim a greve é mais completa, e eu quero justamente ser um grevista mais total do que os outros grevistas que brigam por salário decente e condições decentes de trabalho.

Quero que você fique perturbada e confusa, sem saber o que eu estou fazendo ou deixando de fazer, e a todo instante a se perguntar: "Que greve é esta? Em que consiste? Quando vai acabar? Que coisa mais idiota. "É isso mesmo: você achará idiota a minha greve, porque não a entenderá. Então, o menor gesto que eu fizer, a palavra mais sem significação, tudo se transformará para você em enigma, você me sentirá o cara mais misterioso do mundo, por que não dizer: o mais tenebroso.

Se pequenino e encantador cérebro de colibri dará voltas a si mesmo e não perceberá o sentido da minha abstenção oculta - de quê? E eu continuarei firme, inflexível, grevista, sem expor minhas reivindicações. De jeito nenhum.

Então você se desmanchará em suspiros, se enrodilhará toda a meus pés, pedirá perdão de faltas não cometidas, e que eu não sabia que você fosse capaz de cometer. Confessará também as cometidas, mas eu não darei bola e continuarei a tratar você da maneira ambígua que estou anunciando. Você será um poço de petróleo repleto de amor, eu recusarei sondar esse poço inesgotável, ou finjo que estou sondando mas com vontade de não encontrar o menor indício de petróleo. Esta fase será curta, pois não quero abusar de sua amorosidade ofertada. Passemos à segunda fase.

Você se irritará comigo e, perdendo a paciência, me dirá duas ou três coisas ácidas. Jogará um copo na minha direção. Ou uma xícara, dessas do trivial do café. Eu desviarei o corpo do copo ou da xícara, e se você me jogasse em cima um samovar seria a mesma coisa: não desistiria da greve. Aí você adotava em princípio a ideia de enlouquecer. Só em princípio. Eu é que estou pinel - concluiria você. Conclusão provisória, a ser confirmada pelo psiquiatra, mas o psiquiatra, que é meu amigo, lhe responderia: Ele é assim mesmo, isso passa.

Não vai passar não, talvez minha greve seja eterna, e nunca mais seremos aqueles namorados que conquistaram o Oscar de melhor idílio no Festival de Angra dos Reis. Continuaremos, sim, dois namorados unidos por esse laço invisível da greve, como o

empresário está cada vez mais preso ao assalariado, ou este àquele, quando entram em conflito de interesses, mas esta nossa categoria não dá prêmio.

A terceira fase... Haverá terceira fase? Você apelará para nossos amigos comuns, ou para o Ministério da Comunicação Social, que aliás não existe, existe só o Ministério, não a Comunicação? E que é que eles podem fazer para acabar com uma greve tão fechada, tão silenciosa, tão sutil, que nem a reforma da legislação trabalhista, por engenhosa que seja, lhe dará remédio?

Bem, se você faz mesmo questão fechada, se sua vida ficar dependendo da elucidação das causas primárias e outras, da minha greve, então eu deixo no carro do metrô um envelope lacrado com os seguintes dizeres (no verso): Razões e sem razões de minha greve particular para ser aberto no caso de uma explosão nuclear.

Não adianta abrir, nessa emergência? Nem haverá quem abra o envelope? Quem sabe? Sempre resta um sobrevivente, ou vários. A Bíblia o demonstra. Eu não posso revelar o meu segredo nem diante de uma comissão de inquérito parlamentar. Minha greve é absoluta. Tenha paciência, garota, não faço por menos, nem admito intervenções no meu sindicato. Meu sindicato sou eu.

Tem uma coisa. Não deduza de tudo isto que estou declarando guerra. Guerra é guerra, greve é outra coisa, e a minha então é outríssima. Sem quebra, atenuação ou extinção de amor. Pois você não vê, boba, bobíssima, que isto ainda é amor, é mais amor do que amor, é minha forma de amar você, de um jeito só meu, que nem você mesma é capaz de aprender em sua mineral abismalidade? 'Dio come te amo! Até.

O FRÍVOLO CRONISTA

Um leitor de Mato Grosso do Norte escreve deplorando a frivolidade que é marca registrada desta coluna. Hoje não estou para brincadeira, e retruco-lhe nada menos que com a palavra de um sábio antigo, reproduzida por Goethe em *Italianische Reisen*. Vai o título em alemão, para maior força do enunciado. Os que não sabemos alemão temos o maior respeito por essa língua. A frase é esta, em português trivial: "Quem não se sentir com tutano

suficiente para o necessário e útil, que se reserve em boa hora para o desnecessário e inútil". É o que faço, respaldado pela sentença de um mestre, endossada por outro.

E vou mais longe. O inútil tem sua forma particular de utilidade. É a pausa, o descanso, o refrigério, no desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo de eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa. Tão compensatória é essa pausa que o inútil acaba por se tornar da maior utilidade, exagero que não hesito em combater, como nocivo ao equilíbrio moral. Não devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressões de vida.

No caso mínimo da crônica, o autorreconhecimento da minha ineficácia social de cronista deixa-me perfeitamente tranquilo. O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo. O jornal sabia-me incompetente para o desempenho destas altas missões. Contratou-me, e não vejo erro nisto, por minha incompetência e desembaraço em exercê-la.

De fato, tenho certa prática em frivoleiras matutinas, a serem consumidas com o primeiro café. Este café costuma ser amargo, pois sobre ele desabam todas as aflições do mundo, em 54 páginas ou mais. É preciso que no meio dessa catadupa de desastres venha de roldão alguma coisa insignificante em si, mas que adquira significado pelo contraste com a monstruosidade dos desastres. Pode ser um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas da praia, o salto de um gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assobio do rapaz da lavanderia.

Pode ser um verso, que não seja épico; uma citação literária, isenta de pedantismo ou fingindo de pedante, mas brincando com a erudição; uma receita de doce incomível, em que figurem cantabiles de Haydn misturados com aletria e orvalho da floresta da Tijuca. Pode ser tanta coisa ! Sem dosagem certa. Nunca porém em doses cavalares. Respeitemos e amemos esse nobre animal, evitando o excesso de graça. Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio pelo excesso de tintas ou pela repetição do efeito.

Não pretendo fazer aqui a apologia do cronista, em proveito próprio. Reivindico apenas o seu direito ao espaço descompromissado, onde o jogo não visa ao triunfo, à

reputação, à medalha; o jogo esgota-se em si, para recomeçar no dia seguinte, sem obrigação de sequência. A informação apurada, correta, a análise de fenômenos sociais, a avaliação crítica, tarefas essenciais do jornal digno deste nome, não invalidam a presença de um canto de página que tem alguma coisa de ilha visitável, sem acomodações de residência. Como você tem em sua casa um cômodo ou parte de cômodo, ou simplesmente gaveta, ou menos ainda, caixa de plástico ou papelão, onde guarda pequeninas coisas sem utilidade aparente, mas em que os dedos e os olhos gostam de reparar de vez em quando: os nadas de uma existência atulhada de objetos imprescindíveis e, ao cabo, indiferentes, quando não fatigantes.

Meu leitor (ou ex-leitor) mato-grossense-do-norte, não me queira mal porque não alimento a sua fome de conceitos graves, eu que me cansei de gravidade, espontânea ou imposta, e pratico o meu número sem pretensão de contribuir para o restauro do mundo. O sábio citado por Goethe me justifica, absolve e até premia. Eu disse no começo que não estou para brincadeira? Mentira; foi outra frivolidade.

Ciao.

CIAO

Há 64 anos, um adolescente fascinado por papel impresso notou que, no andar térreo do prédio onde morava, um placar exibia a cada manhã a primeira página de um jornal modestíssimo, porém jornal. Não teve dúvida. Entrou e ofereceu os seus serviços ao diretor, que era, sozinho, todo o pessoal da redação. O homem olhou-o, cético, e perguntou:

- Sobre o que pretende escrever?

- Sobre tudo. Cinema, literatura, vida urbana, moral, coisas deste mundo e de qualquer outro possível.

O diretor, ao perceber que alguém, mesmo inepto, se dispunha a fazer o jornal para ele, praticamente de graça, topou. Nasceu aí, na velha Belo Horizonte dos anos 20, um cronista que ainda hoje, com a graça de Deus e com ou sem assunto, comete as suas crônicas.

Comete é tempo errado de verbo. Melhor dizer: cometia. Pois chegou o momento deste contumaz rabiscador de letras pendurar as chuteiras (que na prática jamais calçou) e dizer aos leitores um ciao-adeus sem melancolia, mas oportuno.

Creio que ele pode gabar-se de possuir um título não disputado por ninguém: o de mais velho cronista brasileiro. Assistiu, sentado e escrevendo, ao desfile de 11 presidentes da República, mais ou menos eleitos (sendo um bisado), sem contar as altas patentes militares que se atribuíram esse título. Viu de longe, mas de coração arfante, a Segunda Guerra Mundial, acompanhou a industrialização do Brasil, os movimentos populares frustrados mas renascidos, os ismos de vanguarda que ambicionavam reformular para sempre o conceito universal de poesia; anotou as catástrofes, a Lua visitada, as mulheres lutando a braço para serem entendidas pelos homens; as pequenas alegrias do cotidiano, abertas a qualquer um, que são certamente as melhores.

Viu tudo isso, ora sorrindo ora zangado, pois a zanga tem seu lugar mesmo nos temperamentos mais aguados. Procurou extrair de cada coisa não uma lição, mas um traço que comovesse ou distraísse o leitor, fazendo-o sorrir, se não do acontecimento, pelo menos do próprio cronista, que às vezes se torna cronista do seu umbigo, ironizando-se a si mesmo antes que outros o façam.

Crônica tem essa vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a faz o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa. Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico etc., mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo.

Não se exige do cronista geral a informação ou comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiagem de espírito. Claro que ele deve ser um cara confiável, ainda na divagação. Não se compreende, ou não compreendo, cronista faccioso, que sirva a interesse pessoal ou de grupo, porque a crônica é território livre da imaginação, empenhada em circular entre os acontecimentos do dia, sem procurar influir neles. Fazer mais do que isso

seria pretensão descabida de sua parte. Ele sabe que seu prazo de atuação é limitado: minutos no café da manhã ou à espera do coletivo.

Com esse espírito, a tarefa do crônica estreado no tempo de Eitácio Pessoa (algum de vocês já teria nascido nos anos a.C. de 1920? duvido) não foi penosa e valeu-lhe algumas doçuras. Uma delas ter aliviado a amargura de mãe que perdera a filha jovem. Em compensação alguns anônimos e inominados o desancaram, como a lhe dizerem: “É para você não ficar metido a besta, julgando que seus comentários passarão à História”. Ele sabe que não passarão. E daí? Melhor aceitar as louvações e esquecer as descalçadeiras.

Foi o que esse outrora-rapaz fez ou tentou fazer em mais de seis décadas. Em certo período, consagrou mais tempo a tarefas burocráticas do que ao jornalismo, porém jamais deixou de ser homem de jornal, leitor implacável de jornais, interessado em seguir não apenas o desdobrar das notícias como as diferentes maneiras de apresentá-las ao público. Uma página bem diagramada causava-lhe prazer estético; a charge, a foto, a reportagem, a legenda bem feitas, o estilo particular de cada diário ou revista eram para ele (e são) motivos de alegria profissional. A duas grandes casas do jornalismo brasileiro ele se orgulha de ter pertencido — o extinto Correio da Manhã, de valente memória, e o Jornal do Brasil, por seu conceito humanístico da função da Imprensa no mundo. Quinze anos de atividade no primeiro e mais 15, atuais, no segundo, alimentarão as melhores lembranças do velho jornalista.

E é por admitir esta noção de velho, consciente e alegremente, que ele hoje se despede da crônica, sem se despedir do gosto de manejar a palavra escrita, sob outras modalidades, pois escrever é sua doença vital, já agora sem periodicidade e com suave preguiça. Ceda espaço aos mais novos e vá cultivar o seu jardim, pelo menos imaginário.

Aos leitores, gratidão, essa palavra-tudo.

ANEXO B - Entrevistas

A. Em entrevista para esta pesquisa, **Pedro Augusto Graña Drummond**, neto de Carlos Drummond de Andrade, organizador do diário *Uma forma de saudade* (2017) e divulgador da obra do avô, respondeu às perguntas feitas, enviando também, gentilmente, áudios da entrevista concedida por Drummond à filha Maria Julieta em 1984 e publicada pelo selo Luz da Cidade.

. Sobre o livro *Uma forma de saudade*, publicado pela editora Companhia das Letras:

1 Como foi abordado na apresentação da obra, já que as lembranças ainda eram vivas e evidentes, para quem ou para quem o diário de CDA foi escrito?

R: Sugiro ouvir os trechos da entrevista em anexo.

2 Como se deu a destruição desse material e quais foram os critérios usados na escolha das páginas entregues à família?

R: O livro *Uma forma de saudade - Páginas de diário* contém as páginas do diário que ele entregou a mamãe e que ficaram guardadas durante todos estes anos, portanto sempre estiveram com minha família. O próprio Carlos explica a razão pela que destruiu o que não foi publicado desse diário na entrevista que concedeu a mamãe.

3 O diário foi elaborado em que período da vida de Drummond? Na velhice?

R: Como ele próprio diz na citada entrevista e como se desprende das datas nas próprias páginas, ele foi escrevendo o diário regularmente, após os acontecimentos narrados.

4 De quem foi a iniciativa da publicação do material?

R: Nos anos 80 Carlos publicou *O observador no escritório*. No ano passado eu mesmo decidi publicar *Uma forma de saudade*.

. Sobre a relação de Carlos Drummond de Andrade com a esfera jornalística:

1 Como foi, na época de suas publicações, a recepção de seus livros dedicados à crônica pelo público leitor?

R: Não posso responder pois passei minha infância e adolescência na Argentina e não acompanhei essas publicações.

2 Além de serem consideradas "mais artísticas" pelo autor, quais foram os critérios para a seleção das 600 crônicas que ocuparam os livros, dentre as seis mil produzidas durante toda a vida do autor para os jornais?

R: Lamentavelmente não podemos contar com a opinião do próprio autor, que não está mais conosco, para responder a esta questão. Sugiro consultar os especialistas que mencionei.

3 Em que circunstâncias se deu o desligamento de CDA do *JB*? (relatado de forma leve e repleta de lirismo na crônica "*Ciao*" (1984)

R: Acredito que a crônica *Ciao* explica tudo claramente. Na época, Carlos decidiu parar (depois de umas seis décadas de "cronicar" como ele mesmo dizia) e deixar o espaço para novos escritores.

4 Como o autor distinguia as funções de jornalista e poeta? Para ele, havia distinção entre a escrita literária e a escrita profissional, voltada ao mercado?

R: Ele não pensava no mercado quando escrevia. Era um escritor profissional e, como jornalista, vivia de seu trabalho. Pelo que soube dele mesmo, ele não projetava os livros mas os ia montando a medida em que escrevia motivado pela inspiração ou por acontecimentos que o comoviam.

5 A partir do uso da primeira pessoa do plural e da projeção na figura do "cronista" em seus textos, havia a intenção do autor de afastar-se do discurso autobiográfico e de aproximar-se de uma memória mais "coletiva"?

R: Esta é outra pergunta que os estudiosos poderão responder melhor do que eu. Entre tantas crônicas que publicou em jornais, pode destacar-se o alter-ego João Brandão, personagem em quem Carlos botou várias opiniões pessoais.

6 Que número de edições alcançam hoje seus livros dedicados à crônica?

R: Não levo a conta do número de edições de seus livros, até porque seus livros foram publicados por mais de uma editora. Ele costuma ser mais reconhecido por sua obra poética do que como prosador.

7 Como você percebe a repercussão dessa produção cronística no ambiente acadêmico?

R: Não deixa de ser notável que sua obra desperte interesse nos meios acadêmicos, mesmo passados mais de 30 anos de sua morte. Mais impressionante ainda é o carinho que as pessoas ainda guardam por ele e sua obra. Nestas últimas 3 décadas foram publicados muitos livros de estudos e ensaios sobre sua obra com diversas abordagens.

B. Sobre a produção cronística de Carlos Drummond de Andrade e sua atuação nos jornais, respondeu às mesmas perguntas **Antônio Carlos Secchin**, membro da Academia Brasileira de Letras, professor emérito da UFRJ, poeta e ensaísta.

1 Como foi, na época de suas publicações, a recepção de seus livros dedicados à crônica pelo público leitor?

R: Bastante boa. Todos os seus livros de crônicas foram reeditados, alguns várias vezes, o que nem sempre ocorreu com os livros de poesia.

2 Além de serem consideradas "mais artísticas" pelo autor, quais foram os critérios para a seleção das 600 crônicas que ocuparam os livros, dentre as seis mil produzidas durante toda a vida do autor para os jornais?

R: Creio que ele nunca explicitou outro critério que não fosse a possível maior qualidade literária do material solicitado.

3 Em que circunstâncias se deu o desligamento de CDA do *JB*? (relatado de forma leve e repleta de lirismo na crônica "*Ciao*" (1984)

R: Tudo leva a crer que ele se sentiu exaurido para a tarefa, após tantos anos na prática do ofício.

4 Como o autor distinguia as funções de jornalista e poeta? Para ele, havia distinção entre a escrita literária e a escrita profissional, voltada ao mercado?

R: Certamente. Crônica era obrigação profissional, ganha-pão.

5 A partir do uso da primeira pessoa do plural e da projeção na figura do "cronista" em seus textos, pode-se dizer que havia a intenção do autor de afastar-se do discurso autobiográfico e de aproximar-se de uma memória mais "coletiva"?

R: Como em toda obra literária, o "eu" e o "nós" ora se aproximam, ora se distanciam. Difícil estabelecer nítida fronteira entre o individual e o coletivo.

6 Que número de edições alcançam hoje seus livros dedicados à crônica?

R: Essa informação pode ser colhida com mais precisão junto à editora que atualmente reedita a obra de Drummond, a Companhia das Letras.

7 Como você percebe a repercussão dessa produção cronística no ambiente acadêmico?

R: Repercussão moderada, uma vez que o gênero, independente da qualidade do cronista, continua sendo visto como algo "menor".

A entrevista comprovou a importância e o reconhecimento da produção em prosa de Carlos Drummond de Andrade, apesar de, no ambiente acadêmico, ainda ser menos estudada e considerada inferior à sua produção em verso.