



Moema de Souza Esmeraldo

**Cidade em fragmentos:
Imagens urbanas nas
crônicas de C.D.A. para o
*Correio da Manhã***

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Agosto de 2018



Moema de Souza Esmeraldo

**Cidade em fragmentos: Imagens urbanas nas
crônicas de C.D.A para o Correio da Manhã**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luiz Fernando Valente

BROWN

Profa. Beatriz Vieira de Resende

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 22 de agosto de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Moema de Souza Esmeraldo

Graduou-se em Letras Português e Inglês pela UEG (Universidade Estadual de Goiás) em 2005 e em Pedagogia pela Faculdade Albert Einstein em 2010. Coursou pós-graduação *lato sensu* em Docência Universitária na UEG em 2007 e Literatura Brasileira na UnB (Universidade de Brasília) em 2008. Obteve o título de Mestre em Estudos da Linguagem na UFG (Universidade Federal de Goiás/CAC) em 2014. Nesse mesmo ano ingressou no Doutorado. É servidora efetiva da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

Ficha Catalográfica

Esmeraldo, Moema de Souza

Cidade em fragmentos: imagens urbanas nas crônicas de C.D.A para o Correio da Manhã / Moema de Souza Esmeraldo; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2018.

211 f.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Carlos Drummond de Andrade. 3. Crônica. 4. Cidade. 5. Escrita por imagens. 6. Miniaturas metropolitanas. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Dedico ao meu filho, Benjamin,
que nasceu durante a realização desta pesquisa.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Renato Cordeiro Gomes, pela sua generosidade em ensinar, pela inspiração intelectual, e, ainda, pela confiança e amizade.

A todos os professores que colaboraram com a minha trajetória discente, em especial, Beatriz Resende e Pedro Duarte, pelas valiosas recomendações durante a qualificação para a escrita desta tese.

À Aline, à Fabiana e à Cláudia, amigas que fiz durante a Pós-graduação na PUC-Rio.

Aos professores Marília Rothier Cardoso e Luiz Fernando Valente, por aceitarem fazer a leitura desta tese.

À minha mãe, Vanilza, e à minha tia Vanilda, pelo incentivo e pela ajuda incondicional.

Ao André, pelo carinho, pela paciência e compreensão.

Às amigas Stella e Helena, que tanto me apoiaram e incentivaram.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal, pela concessão de licença; ao Subsecretário Francisco e às minhas chefes, Kátia e Nice, pelo apoio.

À PUC-Rio e aos professores e funcionários do Departamento de Letras, pelo suporte institucional para a realização desta pesquisa.

À ex-presidenta Dilma e ao ex-presidente Lula, pelo investimento na pós-graduação.

À CAPES, pelos auxílios e pela bolsa concedidos para a elaboração desta tese.

Resumo

Esmeraldo, Moema de Souza; Gomes, Renato Cordeiro. **Cidade em fragmentos: Imagens urbanas nas crônicas de C.D.A. para o *Correio da Manhã***. Rio de Janeiro, 2018. 211 p. Tese de doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese *Cidade em fragmentos: Imagens urbanas nas crônicas de C.D.A. para o Correio da Manhã* propõe investigações sobre a produção escrita de Carlos Drummond de Andrade elaborada para a coluna “Imagens”, no período de 1954 a 1968, no jornal *Correio da Manhã*, cujos textos foram arquivados pelo próprio autor. O presente estudo tem como objetivo analisar, sobretudo, crônicas, tendo em vista a construção de um pensamento por imagens do cotidiano urbano, realizada pelo cronista, o qual investiu na representação de temas banais e comuns para elaborar uma escrita que descreve a cidade em fragmentos. Desse modo, pretende-se trabalhar com um quadro teórico sob uma perspectiva comparatista que permita ler essas imagens como *miniaturas metropolitanas*, bem como discutir a profusão da experiência urbana. Nesse contexto, as crônicas que revelam um imaginário da cidade, reproduzidas nas séries “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens de pedestre” e “Imagens de lotação”, são o foco desta exposição interpretativa, e fazem circular os textos drummondianos em um contexto diferenciado da sua produção (circulação) no jornal. Assim, atualizam leituras possíveis a partir dos desdobramentos do suporte e das suas materialidades que permitem ressignificar a crítica sobre crônica moderna no Brasil, em especial, no que concerne à produção de C.D.A.

Palavras-chave

Carlos Drummond de Andrade; crônica; cidade; escrita por imagens; miniaturas metropolitanas.

Abstract

Esmeraldo, Moema de Souza; Gomes, Renato Cordeiro (advisor). **City in fragments: Urban images in the chronicles of C.D.A for *Correio da Manhã***. Rio de Janeiro, 2018. 211 p. Tese de doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis *City in fragments: Urban images in the chronicles of C.D.A for the Correio da Manhã* proposes investigations on the written production of Carlos Drummond de Andrade elaborated for the column “Images”, that maintained, between the period of 1954 to 1968, in the newspaper *Correio da Manhã* and filed by the own author. The present study aims to analyze, mainly, chronicles, in view of the construction of a thought by images of urban daily life, carried out by the chronicler, who invested in the representation of banal and common themes to elaborate a writing that describes the city in fragments. In this way, we intend to work with a theoretical framework from a comparative perspective that allows us to read these images as *metropolitan miniatures*, as well as to discuss the profusion of the urban experience. In this context, the chronicles that reveal an imaginary of the city, reproduced in the series “urban images”, “street images”, “pedestrian images” and “bus images”, are the focus of this interpretative exhibition and circulate the texts of Drummond in a differentiated context of its production (circulation) in the newspaper. Thus, they update possible readings from the unfolding of the support and its materialities that allow to re-signify the critique about modern chronicle in Brazil, in special, of the production of C.D.A.

Keywords

Carlos Drummond de Andrade; chronicles; city; written by images; miniature metropolis.

Resumen

Esmeraldo, Moema de Souza; Gomes, Renato Cordeiro (director). **Ciudad en fragmentos: Imágenes urbanas en las crónicas de C.D.A el Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 2018. 211 p. Tese de doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La tesis *Ciudad en fragmentos: Imágenes urbanas en las crónicas de C.D.A para el Correio da Manhã* propone investigaciones sobre la producción escrita de Carlos Drummond de Andrade elaborada para la columna “Imágenes”, que mantuvo, entre el período de 1954 a 1968, en el *Correio da Manhã* y archivado por el propio autor. El presente estudio tiene como objetivo analizar, principalmente, crónicas, teniendo en vista la construcción de un pensamiento por imágenes del cotidiano urbano, realizado por el cronista, que invirtió en la representación de temas banales y comunes para elaborar una escritura que describa la ciudad. en fragmentos. De esta forma, pretendemos trabajar con un referencial teórico a partir de una perspectiva comparativa que nos permita leer esas imágenes como *miniaturas metropolitanas*, así como discutir la profusión de la experiencia urbana. En este contexto, las crónicas que revelan un imaginario de la ciudad, reproducidas en las series “imágenes urbanas”, “imágenes de calle”, “imágenes de peatones” y “imágenes de lotación”, son el foco de esta exposición interpretativa y circulan los textos de Drummond en un contexto diferenciado de su producción (circulación) en el periódico. Así, actualizan lecturas posibles a partir del desdoblamiento del soporte y sus materialidades que permiten resignificar la crítica sobre la crónica moderna en Brasil, en especial, de la producción de C.D.A.

Palabras-clave

Carlos Drummond de Andrade; ciudad; crónicas; escritura por imágenes; miniaturas metropolitanas.

Sumário

1 Introdução	12
2 Crônica moderna: crítica, suportes e recepção	22
2.1 Ligeira, sim; superficial, não	23
2.2 Resignificações possíveis.....	27
2.3 Práticas de leitura.....	30
2.4 Materialidades e suportes, do jornal ao livro.....	39
2.5 Interfaces entre literatura e jornalismo	48
3 Arquivo(s) e circulação da coluna “imagens”	55
3.1 Drummond e o <i>Correio da Manhã</i>	65
3.2 “Imagem centenária”: o jornal combativo?	72
3.3 A rubrica C.D.A.....	83
3.4 Crônicas publicadas em livro (<i>Correio da Manhã</i>).....	92
3.4.1 <i>Fala, amendoeira</i>	93
3.4.2 <i>A bolsa & a vida</i>	97
3.4.3 <i>Cadeira de balanço</i>	100
3.4.4 <i>Caminhos de João Brandão</i>	101
3.4.5 <i>Versiprosa</i>	101
3.4.6 <i>O poder ultrajovem</i>	103
3.4.7 <i>70 historinhas</i>	105
3.4.8 <i>Autorretrato e outras crônicas</i>	105
3.4.9 <i>Quando é dia de futebol</i>	106
3.4.10 <i>Receita de ano novo</i>	109
3.5 Crônicas em antologias (<i>Correio da Manhã</i>)	110
3.5.1 <i>Quadrante I e II</i>	111
3.5.2 <i>Vozes da cidade</i>	112
3.5.3 <i>Para gostar de ler</i>	113
3.5.4 <i>Elenco de cronistas modernos</i>	113
3.5.5 <i>Quatro vozes</i>	114

3.5.6 <i>Boa companhia</i>	114
4 Literatura e experiência urbana	116
4.1	124
Drummond narra o cotidiano da cidade	124
4.1.1 <i>Imagens urbanas</i>	126
4.1.2 <i>Imagens de rua</i>	130
4.1.3 <i>Imagens de pedestre</i>	139
4.1.4 <i>Imagens de lotação</i>	149
5 Escrita por imagens e as miniaturas metropolitanas	158
5.1 Drummond e as escritas da cidade	164
5.2 Cronistas do Rio	173
5.3 O instante, o cotidiano	180
6 Considerações finais	187
7 Referências	193
Anexo 1 – Tabela de crônicas do <i>Correio da Manhã</i> publicadas em livro....	202
Anexo 2 – reprodução da página do jornal <i>Correio da Manhã</i>	211

*Um crítico é um leitor que ruma.
Por isso, deveria ter mais de um
estômago.*

Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*

INTRODUÇÃO

A ambiguidade lógica do prefácio encarrega-se de ilustrar o propósito através do paradoxo temporal que ele realiza: lido antes, ele é geralmente escrito depois e fingimos introduzir o leitor ao que vamos dizer, ao passo que só ao escrevê-lo nos damos conta, tardiamente, daquilo que queríamos dizer.

Michel Schneider, *Ladrões de Palavras*

Esta pesquisa foi iniciada em 2013, com a elaboração do projeto apresentado na seleção de doutorado para o Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, e previa o estudo das obras *Fala, amendoeira* (1957) e *A bolsa & a vida* (1962), ambas pertencentes à produção cronística de Carlos Drummond de Andrade. O que seria pouco para desenvolver a escrita de uma tese. Então, após o ingresso para o doutorado, com o propósito de continuar a pesquisa, comecei a investigar não mais apenas os livros, mas a coluna intitulada “Imagens”, publicada no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, entre os anos de 1954 e 1968, se levarmos em consideração que, em 7 de janeiro de 1968, Drummond publicou a última crônica com o título precedente de “Imagens”, porém sua contribuição como cronista do *Correio* durou até o início do ano seguinte. Nesse panorama extenso de crônicas, trata-se de um total de textos que somam mais de 2 mil publicações. Por isso, ampliei a análise do *corpus* e a pesquisa foi além, buscando também as crônicas não publicadas em livros.

Drummond já vinha contribuindo com o suplemento literário desse importante periódico, com colunas avulsas, mas, no dia 9 de janeiro de 1954, publicou a crônica “A pipa”,¹ utilizando como título da coluna “Imagens do Rio”, dando sequência a uma variação de título sendo elaborados a partir dos conteúdos abordados nos textos – por exemplo, “Imagens do tempo”, “Imagens antigas”,

¹ Essa crônica, que satiriza a falta de água no Rio de Janeiro, tema frequente em muitos outros textos para o *Correio da Manhã*, faz referência ao carro-pipa, que será a alternativa para os moradores, em especial, da Rua Joaquim Nabuco, em Copacabana. Drummond ressalta o custo financeiro desse tipo de fornecimento de água e determina no texto: “Estudemos a sociologia da pipa”.

“Imagens da história”, “Imagens eleitorais”, “Imagens da medicina”, “Imagens mineiras”, “Imagens da vida”, entre outros.

No primeiro ano de publicação da coluna, em 1954, o cronista chegou a publicar quase seis vezes na semana, e, nos anos seguintes, em média três vezes por semana, salvo em alguns casos de datas excepcionais ou em datas comemorativas, em que também publicava. Desse modo, nesta pesquisa o acesso a esses textos ocorreu em razão da digitalização de periódicos realizada pela Biblioteca Nacional. Através da plataforma da Hemeroteca Digital brasileira,² foi possível acessar os exemplares do jornal em que C.D.A. (iniciais de seu nome) usava para assinar a coluna em estudo, o que permitiu estabelecer um recorte de textos que evidenciam a proposta de capturar imagens a partir do cotidiano e das notícias da cidade.

Fiz incursões frequentes ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que, por ser relativamente recente (2012), possibilitaram constatar algumas questões, que antes eram de difícil averiguação, tendo apenas o acervo doado pelo próprio escritor à Fundação Casa Rui Barbosa³ como referência. Assim, espera-se que esta tese traga alguma contribuição no sentido de acrescentar um levantamento das crônicas que constam em livros, mas originalmente foram publicadas na coluna “Imagens”.

O arrolamento dos livros com crônicas que possuem textos originais do *Correio* possibilitou a verificação um material que não se encontra publicado em livro. Sendo possível essa constatação por meio da elaboração de uma tabela, parte desta pesquisa, que se encontra no anexo da tese e discrimina as datas, além dos livros e os títulos das crônicas transferidas para o suporte do livro. Nestas crônicas ocorreram a retirada do título geral de “Imagens” quando publicadas em livro inclusive nas publicações editadas pelo próprio autor, ou seja, Drummond deixou de lado a sequência de títulos “imagens”.

² Criada em 2006 pela Biblioteca Nacional, a Hemeroteca Digital Brasileira disponibiliza o acesso a periódicos do Brasil. Nela, encontramos revistas e jornais antigos publicados desde o início do século XIX, digitalizados para consulta.

³ A coleção de crônicas encontradas atualmente na Fundação Casa de Rui Barbosa é a que foi coletada e designada aos cuidados do bibliófilo Plínio Doyle, em 1956. A família manteve a coleção original de Drummond, que Doyle, sem sucesso, tentou obter também após a morte do poeta. Os textos que estão no arquivo do Museu de Literatura são os arquivos classificados por Drummond. Todos os documentos considerados pessoais ou íntimos ainda não são acessíveis ao público e estão na posse de seus herdeiros – os três filhos de Maria Julieta e o advogado e poeta argentino Manuel Graña Echeverry, Carlos Manuel, Luís Maurício e Pedro Augusto.

Além dessas informações, constam na tabela as datas específicas de publicação original desses textos, na intenção de se confrontar as informações da obra com o texto jornalístico. Por meio desses dados, fica fácil identificar, em um universo tão extenso de mais de dois mil textos, quais são as crônicas ainda não publicadas em livro até o primeiro semestre de 2018. E o ensejo é de que essas informações sejam relevantes para trabalhos futuros no tema.

Contrastando os dados do levantamento de obras de C.D.A com textos oriundos do *Correio da Manhã*, com os dados coletados na Casa Rui Barbosa e a pesquisa em fonte primária aos periódicos na plataforma digital da Biblioteca Nacional, apareceram aspectos importantes a serem observadas, tendo em vista a grande quantidade de crônicas publicadas durante essa longa trajetória de atividade jornalística. Nesse vasto contexto de possibilidades para pesquisa, existiu a preocupação de estabelecer apontamentos que contribuíssem com a proposta de constatar a produção de uma escrita que capturou em fragmentos as imagens do cotidiano da cidade. Assim, na seleção dessas crônicas como objeto de estudo, foi necessário verificar quais dos textos investigados deslizaram para o suporte do livro.

O trajeto da pesquisa foi traçado à medida que nos aprofundávamos na leitura do material na fonte, o que corrobora um dos aspectos desta tese, que é destacar a intensidade da produção jornalística de Drummond, que escreveu regularmente durante dois longos períodos, além do *Correio da Manhã* para o *Jornal do Brasil*⁴, entre outros diferentes veículos de comunicação desde a sua juventude. Isto posto com um recorte de textos que só circularam apenas no jornal. A maioria dessas crônicas que sobreviveram ao público são aquelas que foram publicadas em livro, algumas delas pelo próprio autor, mas existem ainda aquelas acessíveis apenas no suporte do jornal.

A vasta produção de crônicas para jornais e coletâneas em livros desses textos comprova que Drummond se preocupou em registrar e cuidar da sua produção escrita não só como poeta, mas também como cronista. No final de sua vida, depois de anos sem aceitar entrevistas, reconheceu várias vezes a entrevistadores que exerceu intensa atividade jornalística. Chegou inclusive a

⁴ A produção do autor publicada no *Jornal do Brasil* não será o foco de investigação desta tese.

confessar que “me deram esse título de poeta quando, na verdade, eu sou é jornalista”.

Esse reconhecimento da sua atividade como jornalista pode ser verificado pela preocupação em resguardar um novo contexto para essas narrativas, quando selecionadas para compor livros. Nesse novo formato, a narrativa assume características que vão além da discussão do caráter de efemeridade. A efemeridade e os hibridismos veiculados da sua relação com o jornal são características decisivas para pensar a crônica como um tipo de texto literário que nasce com o suporte “jornal”, porém pode aparecer em novos suportes de leitura, quando, por exemplo, reunidas em livro. Espaço onde a narrativa estabelece novas relações textuais com os demais textos que compõem a obra.

Escritor metódico, e cuidadoso com acervos, Drummond tinha em sua casa arquivos perfeitamente organizados de tudo o que publicava na imprensa. Considerava o cuidado com a sua produção escrita como fundamental para a sua preservação da memória. Essa preocupação com a preservação de sua escrita incorpora uma concepção de projeto de textualidades do literário que inclui a produção das suas crônicas.

Nesse sentido, vale a pena citar que Drummond confidenciou inúmeras vezes, durante os famosos “sabadoyles”,⁵ que gostaria de deixar aos cuidados de Plínio Doyle seu arquivo pessoal após sua morte. Então, a pedido do escritor, o amigo tentou reunir as peças relativas ao poeta, deixadas nas mãos da família e dos herdeiros. O destino desse material, em princípio, era de confiar a criação de uma Fundação para o editor José Olympio, porém, com a falência da famosa livraria *José Olympio*, o arquivo foi entregue aos cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa. Essa instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, em 1972 adquiriu o *status* de museu de literatura, e atualmente abriga um material importante, que compõe, além dos arquivos de Doyle e Drummond, os de Manuel

⁵ O “sabadoyle” surgiu das visitas que o poeta Carlos Drummond de Andrade fazia a Plínio Doyle, para consultar sua biblioteca. Os amigos de Drummond, Pedro Nava, Afonso Arinos de Melo Franco, Aurélio Buarque de Holanda, por exemplo, sabiam onde encontrá-lo, e começaram também a frequentar a biblioteca. Em 1964, o encontro ganhou o formato que se manteve até o dia 26 de dezembro de 1998. Plínio Doyle foi, durante 34 anos, o anfitrião dos “sabadoyles”, em que se reuniam escritores e intelectuais. A biblioteca do advogado era frequentada por escritores e intelectuais que admiravam sua capacidade de buscar obras raras e tratá-las com cuidado e admiração. Até 1993, Plínio Doyle frequentava regularmente a Fundação Casa de Rui Barbosa, em Botafogo, onde fundou, há 25 anos, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Eliane Vasconcelos, a pesquisadora da AMLB responsável pelos arquivos, lembra que Doyle colaborava muito no trabalho de processar arquivos e textos originais.

Bandeira, Clarice Lispector, Rubem Braga, Antônio Callado, José Olympio e Hélio Pellegrino, entre muitos outros literatos.

A importância de preservação de sua escrita por meio do seu arquivo pessoal se impôs na vontade de Drummond, que numerou com cuidado e recolheu a vasta maioria de seus textos na prosa e no verso, publicados pela imprensa. Entre esses textos, as crônicas que permaneceram fora de livros não estão “perdidas”, por assim dizer, por não terem sido escolhidas para “sobreviver” em outro suporte, mesmo assim permitem ressignificar a memória de eventos difíceis da história ainda recente do Brasil. Em face de tal riqueza de documentos, mas também, e acima de tudo, por causa da variedade de temas, é difícil evitar dispersão. Por isso, foram adotados critérios para fundamentar a proposta de estudo sobre as “imagens urbanas” encontradas nas crônicas de Carlos Drummond.

Não se pode deixar de mencionar o estilo da escrita que foi se configurando durante a trajetória jornalística do autor, o qual, no início, ainda muito jovem, com a participação em jornais estudantis, já possuía uma escrita com ideias e estilo próprios. Os textos dessa época são extensos, com termos rebuscados, nem sempre coloquiais, e o ponto de vista particular começava a aparecer como uma de suas fortes marcas. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento modernista foram acontecimentos marcantes do início da atividade de cronista de Drummond, que não ficou indiferente aos movimentos que experimentaram novas formas de fazer literatura.

Nessa época, em Belo Horizonte, mesmo durante sua longa carreira jornalística, Drummond trabalhou uma única vez em uma redação de jornal. No que concerne a esse período, Rita de Cássia Barbosa⁶ reuniu e analisou crônicas, apresentando, em 1984, na Universidade de São Paulo, a tese de doutoramento *O*

⁶ A pesquisadora nutriu amizade com o poeta-cronista e dele obteve, para confecção de cópias destinadas ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a coleção de recortes de sua produção jornalística, desde a década de 1920 até 1976. Esse material foi catalogado e classificado em pastas, adotando-se a divisão do arquivo de origem. Assim, as pastas classificadas sob a ordem alfabética dos títulos dos periódicos abrangem, praticamente, toda a carreira do jornalista, compreendendo contribuições regulares e esporádicas. Por sua vez, as pastas que guardam o material da coluna “Imagens” e do Caderno B se encontram em ordem cronológica. A metodologia utilizada para o fichamento consiste basicamente na exposição circunstanciada do recorte. No caso dos recortes assinados por pseudônimos, houve a atenção de registrar os dois nomes; no caso de certos recortes, cujos textos foram publicados em outros suportes, há referência à publicação ou não do texto, e, se for o caso, o nome do volume. No entanto, desse arquivo constam as informações das obras publicadas até o final de 1970.

cotidiano e as máscaras: a crônica de Carlos Drummond de Andrade (1930-1934). A autora revisitou a obra cronística de Drummond, tendo em vista as crônicas publicadas na década de 1930, com o pseudônimo de Barba Azul. Admite três destaques da produção do autor destinada à imprensa: ao *Diário de Minas*, em Belo Horizonte, entre 1930 e 1934; ao *Correio da Manhã*, entre 1954 e 1969; e, ao *Jornal do Brasil*, entre 1969 e 1984, ano marcado pelo fim da sua atividade de colunista.

Na literatura brasileira, em que a crônica ocupa um lugar em destaque, ilustres autores, como Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, foram também cronistas talentosos e respeitados. Na trilha desses cronistas, o percurso de Drummond nas páginas dos jornais de Minas e, depois, do Rio de Janeiro, não foge propriamente à regra. Para essa longa carreira de cronista, é estabelecida, portanto, no estudo da crônica drummondiana, a divisão em três fases. A primeira, anterior a 1934, com sua participação nas páginas de jornais mineiros; em seguida, a fase apresentada como foco desta tese, que trabalhará com textos do *Correio da Manhã*, e que vai de 1954 a 1969; e depois, uma terceira fase, como colaborador no *Jornal do Brasil*, entre 1969 e 1984. Sobre a participação do escritor mineiro como colunista do importante “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*, existem mais estudos que a colaboração para o *Correio*. Por tal motivo, esta proposta de estudo justifica-se no sentido de contribuir para analisar essa fase como uma vertente pouco estudada do cronista

Sobre a sua própria trajetória como cronista aos 81 anos de idade, relembra o início da sua carreira ainda em Belo Horizonte, ao mesmo tempo em que se despede dos leitores na crônica “Ciao”⁷, de 29 de setembro de 1984:

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

⁷ O texto não foi publicado em livro.

– Sobre que pretende escrever? – Sobre tudo. Cinema. Literatura., vida urbana, moral, coisas deste mundo e de qualquer outro possível. (...) Nasceu aí, na velha Belo Horizonte dos anos 20, um cronista, que ainda hoje, com a graças de Deus e com ou sem assunto, comete as suas crônicas (Andrade, 1984, Caderno B, p.1)

No final de sua vida, esforça-se para recuperar uma parte significativa de seu trabalho como cronista com mais de 60 anos de atividade profissional. Reivindica, em entrevistas, a continuidade das crônicas à época negligenciadas, para se deter a reuni-las em livros. Sobre esse período de atividade jornalística, Drummond resume, em terceira pessoa, a sua trajetória:

As duas grandes casas do jornalismo brasileiro ele se orgulha de ter pertencido o extinto **Correio da Manhã**, de valente memória, este JORNAL DO BRASIL (...) Quinze anos de atividade no primeiro, e mais quinze, atuais, no segundo, alimentarão as melhores lembranças do velho jornalista” (Andrade, 1984, Caderno B, p.1).

Ao se mudar para o Rio de Janeiro, a convite do Ministro da Educação, seu amigo de juventude Gustavo Capanema, acumulou, desde então, a atividade com a escrita profissional para jornais da capital. Nos anos de 1930 e 1940, no Rio de Getúlio Vargas, foi colaborador do Ministro Capanema, conheceu a elite intelectual do país, e ao mesmo tempo, como jornalista, aprendeu sobre a “miséria do povo”. A questão sobre o compromisso do *homo politicus* com seu tempo e com seu país constitui tema de interesse e aflora cada vez mais nos estudos sobre a sua atividade como intelectual, principalmente no período da ditadura militar, com início, no Brasil em 1964, porém, anos antes o estado democrático no país já estava comprometido. Nesse momento ao mesmo tempo publicava a coluna “Imagens”.

A contextualização que insere as crônicas de Drummond em um tempo histórico é fundamental. Entretanto, o objetivo desta tese se afasta de uma perspectiva linear e propõe uma análise, sobretudo, de textos que constata a produção de uma literatura que tem a cidade como foco, em vez de propor um estudo cronológico desses textos. Essa tarefa parecia impossível, uma vez que, com o progresso do nosso trabalho, tais ligações foram gradualmente impostas. Fez-se, portanto, a opção de inscrever uma escrita não instrumental que ultrapassasse essa ordem temporal e apresentasse tais crônicas a partir de uma leitura cujo compromisso fosse expor a existência de uma ligação com a cidade.

Paralelamente, as crônicas escritas para serem publicadas em jornal revelaram-se como um tipo de diário externo em que Drummond registrou seu tempo e o espaço urbano que o cercava.

Considerando todo esse movimento da produção de crônicas por C.D.A. e sua relação com as modificações da metrópole moderna, será feito um exame teórico com o intuito de analisar a construção de um pensamento por imagens do cotidiano urbano. Desse modo, foi necessário trabalhar com uma perspectiva teórica que permitisse ler essas imagens urbanas a partir da construção de um gênero literário específico reconhecido pelo crítico Andreas Huyssen (2015) como “miniaturas metropolitanas”.

Nesse sentido, as crônicas selecionadas para análise serão utilizadas na tentativa de responder à seguinte indagação: Como a construção da escrita de Drummond pode ser lida a partir de proposições de circulação e suportes da crônica que instauram no leitor a possibilidade de apreensão de um pensamento por imagens e das miniaturas metropolitanas? Essa discussão teórica reflete sobre as seguintes questões: Quais os aspectos que legitimam uma literatura pautada no gênero em prosa, considerando-se as miniaturas metropolitanas como o gênero específico, e qual o papel da crônica para a caracterização desse gênero, que incorpora a cidade moderna? Assim sendo, foram selecionados textos que documentassem as transformações urbanas, culturais e sociais, principalmente as pertinentes à cidade do Rio de Janeiro. Além disso, a intenção é expor como são reconhecidas as miniaturas metropolitanas, bem como seus desdobramentos, na literatura brasileira, tendo como ponto de partida as crônicas de Carlos Drummond de Andrade em diálogo com dois outros escritores cronistas, João do Rio e Lima Barreto.

O estudo de um escritor da dimensão de Drummond, seja pela abrangência de sua obra, seja pela vastidão de estudos críticos sobre a sua produção literária, é um grande desafio, ainda que com um enfoque e um *corpus* bem definidos. Apesar disso, esta tese procura centrar em como se revela uma consciência crítica sobre os elementos e as pessoas que habitam a cidade, e que se configuram na voz do cronista. Dessa forma, almeja-se aprofundar os estudos sobre a prosa drummondiana, a fim de se descobrirem as faces da crônica como modalidade literária a ser desbravada em meio ao universo da produção do autor. Para tanto,

acredita-se ser relevante mostrar mais detalhes sobre a análise do material coletado referente às publicações no *Correio da Manhã*.

Faço em seguida uma breve apresentação dos capítulos que compõem a tese, em que se apresentarão reflexões e proposições desta pesquisa de doutorado. Assim, no contexto de repensar a crônica por novos vieses, no capítulo após a introdução serão examinadas algumas exposições reincidentes nos estudos sobre o tema. Para confrontar questões relacionadas com o jornal, tais como a efemeridade e o hibridismo, buscar-se-á verificar se esses dois aspectos não significam a superficialidade do texto em prosa. Além desses temas, esse capítulo visa apresentar uma discussão sobre a teoria da materialidade, que dispõe a crônica proveniente de um suporte vinculado a certo meio de comunicação. Diante do exposto, pretende-se articular a questão, comentando exemplos pertinentes que configuram a relação entre literatura e jornalismo.

No capítulo seguinte, serão mencionados estudos críticos importantes para a compreensão da trajetória e dos arquivos da coluna “Imagens”. Além disso, recupera-se a história do *Correio da Manhã*, para cunhar rastros da sua escrita, como, por exemplo, a incidência da rubrica como marca de seu registro que determina uma das facetas do autor. Depois, a fim de se discutirem questões sobre a crítica e a circulação da coluna, na segunda seção desse capítulo, pretende-se realizar apontamentos sobre as coletâneas em livro de crônicas de Carlos Drummond de Andrade publicadas originalmente no *Correio da Manhã*. São, selecionadas, primeiramente, as obras que se compõem pela reunião desses textos, inicialmente, *Fala, amendoeira*, publicada em 1957 até a obra póstuma *Receita de ano novo*, de 2008. Em seguida, serão mencionadas as coletâneas em que textos oriundos do período de colaboração de Drummond ao *Correio* são reaproveitados, na maioria das vezes, de outros livros, não só no jornal, dando uma dimensão atualizada sobre a leitura desses textos.

Desse modo, no decorrer do quarto capítulo, serão analisadas crônicas que ajudam na compreensão do foco de investigação desta tese, selecionando-se esses textos a partir dos títulos de “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens de pedestre” e “Imagens de lotação”, além de outras que confirmam a representação ⁸

⁸ Nesta tese o instrumental teórico adequado ao trato com ao conceito de representação toca no campo dos Estudos Culturais no sentido de que é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura. O que envolve o uso da linguagem,

do cotidiano da cidade urbana. Essas serão analisadas pontualmente, com o intuito de se compreender tais textos a partir dos vestígios da construção de imagens fragmentadas da cidade. Para tanto, será enfatizada como metodologia a observação do cotidiano da cidade.

No último capítulo, dando continuidade à discussão, é traçada uma proposta de leitura dos textos sobre a cidade selecionados como *corpus*, a partir do conceito de Walter Benjamin de escrita e prática de um pensamento por imagens, e transposto, para a literatura brasileira, o conceito de “miniatura metropolitana”, criado por Andreas Huyssen (2015) para designar um gênero literário específico, espécie de prosa curta que fala da metrópole urbana. Tal correlação será verificada com a justificação do conceito delineado por Huyssen, aplicado aos cronistas brasileiros.

de signos e imagens que correspondentes ou não à seus significados. Na obra de Stuart Hall *Cultura e representação*, versão portuguesa recente dos textos “The work of representation” e “The spectacle of the other”, são apresentadas vertentes teóricas que subsidiaram ou poderiam subsidiar a abordagem ou uma noção fugidia de representação – que apesar dos vários lances iniciais, Hall abdica do investimento predicativo e conceitual (dizer o que é a representação), para dar andamento a uma perspectiva transitiva e pragmática, quase ao modo de um estudo de caso que se propõe a explorar um dado regime de representação, que constituiu no Ocidente através da exposição e análise de um significativo repertório de imagens, captadas na cultura popular massiva.

CRÔNICA MODERNA: CRÍTICA, SUPORTES E RECEPÇÃO

*Enquanto discutem com erudição
os entendidos
que bicho é a crônica
– gênero literário ou número de show,
mescla de conto e testemunho,
alienação ou radar –
meu amigo João Brandão
vive sua vida entre a rotina palpável
e a aventura imaginária,
e eu vou cronicando seu viver
com a simpatia cúmplice que me inspiram
o ser comum e sua pinta de loucura.*

Carlos Drummond de Andrade, *Caminhos de João Brandão*

O exercício da crônica representou uma possibilidade de profissionalização para os escritores brasileiros, dado que essa prática de escrita foi incorporada à cultura brasileira por uma linguagem acessível, próxima ao cotidiano. Muitos deles, vários poetas, diante da necessidade financeira, dedicaram-se aos jornais. Foi o que aconteceu com Carlos Drummond de Andrade, objeto de estudo selecionado para esta tese, que privilegia suas crônicas publicadas no jornal *Correio da Manhã*. Assim, para iniciar a discussão, este capítulo enfoca a crônica moderna brasileira⁹, que se estabiliza com o Modernismo, se destacando numa literatura voltada para um público que consumia jornais.

Reconhecida como um tipo de textual que se aclimatou muito bem no Brasil, a crônica se torna uma expressão literária com singularidades nacionais. O jeito de narrar tipicamente brasileiro chama atenção dos críticos, que a reivindicam como uma expressão literária genuinamente brasileira. Tal discussão, academicista, como nos alerta Massaud Moisés, tem “derramado tinta inútil” (Moisés, 1967, p. 246). Mais útil, por exemplo, seria reconhecer como um tipo de texto expoente na literatura nacional, ligado diretamente à cidade, se

⁹ Margarida de Souza Neves, no texto “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”, assinala que, a partir do período da virada do século XIX para o século XX, muitas invenções povoaram o cotidiano dos cariocas, e a crônica, na sua acepção moderna, seria uma delas. Outros críticos, como Antonio Candido, no ensaio “A vida ao rés-do-chão”, estabelecem a década de 1930 como marco da crônica moderna no Brasil.

naturalizando, sobretudo, no Rio de Janeiro, veiculado pelos periódicos de maior circulação.

A crônica praticada modernamente pelos autores brasileiros se afasta de seu primeiro contorno historicista, bem como da forma escrita empregada no período do Romantismo.¹⁰ No Brasil, pode-se afirmar que o termo “crônica” se consolida com José de Alencar e Machado de Assis. A partir do Realismo, acerca-se mais da vida e da linguagem do povo, assumindo um valor mais próximo da reportagem. É quando Machado de Assis se notabiliza nessa área e surgem outros dois cronistas importantes: João do Rio e Lima Barreto. Tais escritores afastaram-se da linguagem lusitana e de certa seriedade estilística e temática. O vigor na produção de crônicas continua no início do século XX, com o trabalho singular de Rubem Braga, na década de 1930, seguido de inúmeros outros, como Carlos Drummond de Andrade, que deram continuidade a uma linhagem de escritores-cronistas, no Brasil.

Essa atitude emularia Carlos Drummond de Andrade, que, estreando um pouco mais tarde, se tornaria uma voz importante que entusiasmou a consciência de praticamente todo o período moderno da história do país. Por tal relevância, o autor mineiro se presta ao objetivo desta tese de examinar a cidade e a experiência urbana como temas intrínsecos à produção cronística brasileira. Para demonstrar isso, propõe-se uma análise metodológica que considera os textos de Carlos Drummond de Andrade, em especial os publicados no jornal *Correio da Manhã*, a partir da observação da prática de escrita por imagens fragmentadas.

2.1

Ligeira, sim; superficial, não

O escritor Luiz Ruffato, no breve artigo intitulado “Ligeira, sim; superficial, não”, publicado na revista *Entre Livros* em 2006, escreve sobre a resistência em pensar a crônica como um gênero literário específico que mereceria maior

¹⁰ No século XIX, a acepção da crônica afastou-se da “conotação historicista”, e “o vocábulo passou a revestir sentido estritamente literário” (Moisés, 1967, p. 245), sobretudo com o aparecimento dos *feuilletons*, na França, quando adere definitivamente ao jornal como meio de circulação. Naquele momento, ela estava ainda próxima do sentido original da palavra: do grego *chrónos*, tempo, sendo “cronicar” tratar das coisas do tempo. Os românticos usavam esse formato para fazer um jornalismo literário, que falava diretamente aos leitores. No Brasil, tal formato encontrou adeptos, que traduziram a modalidade literária com o termo “folhetim”.

reconhecimento. Alerta que, apesar do caráter original do texto em prosa, os estudos sobre o tema ainda estão impregnados de preconceitos e estereótipos. Para o autor, esse preconceito estaria relacionado, principalmente, ao fato de ter nascido de um “veículo utilitário e descartável” (Ruffato, 2006, p. 1), o jornal, o que, equivocadamente, preconiza um aspecto reducionista da crônica e simplório em razão da sua relação com os assuntos cotidianos.

Ruffato problematiza:

ainda hoje há certa resistência em compreender a crônica como gênero literário específico. Esse equívoco talvez possa estar assentado num preconceito e num estereótipo. O preconceito advém de sua dupla origem plebeia: nascida nas páginas dos jornais, veículo utilitário e descartável, é cultivada em troca de um salário no final do mês. Nada mais abominável para aqueles que imaginam um ofício aristocrático para as letras. Já o estereótipo é aquele que reduz a crônica a “um comentário ligeiro a respeito de assuntos cotidianos, vazado numa linguagem simples e direta”, como se “ligeiro” fosse sinônimo de “superficial”, “assuntos cotidianos” fossem “irrelevantes” e “linguagem simples e direta” equivalesse a “linguagem pobre e reducionista” (Ruffato, 2006, p. 1).

Outro fato interessante mencionado por Ruffato é que a crônica manteve uma relação apaixonada com os leitores, os quais, ignorando essas questões menores, transformaram os textos literários, quando recolhidos em livro, nos mais vendidos do mercado editorial, o qual, cada vez mais, tem cedido espaço aos livros de coletâneas de crônicas. Comenta que esses cronistas teriam percebido a importância do espaço do jornal como forma de intervenção na sociedade, ao tratar desde pequenos incidentes cotidianos até grandes fatos da sociedade.

Nessa conjuntura, Ruffato afirma que não se conhece exatamente uma evolução, uma vez que os “pressupostos do gênero já se encontram nos primeiros escritores que a ela se dedicaram, José de Alencar e Machado de Assis” (Ruffato, 2006, p. 2), a partir do século XIX. Vale destacar que alguns escritores utilizaram, de modo mais apurado, a linguagem jornalística, como Paulo Barreto, ou João do Rio, pseudônimo que utilizou para assinar as crônicas publicadas na coluna *Cinematographo*, no jornal *Gazeta de Notícias*, durante os anos de 1907 a 1910, onde se pode dizer que inaugurou uma nova maneira de informar. Tal autor foi seguido por Lima Barreto, também cronista, que registrou, com impressionante

riqueza de detalhes, a vida de sua cidade no começo do século passado. Depois vieram os modernistas da “geração de ouro” da crônica moderna brasileira,

mas quem forneceu contribuição original ao gênero por essa época foi João do Rio, autor que aos poucos vem sendo resgatado desse cipoal que se convencionou chamar “pré-Modernismo” (como no excelente João do Rio, de Renato Cordeiro Gomes). É dele a síntese que melhor caracteriza o gênero – “espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro” –, curiosamente seguido à risca por seu desafeto, Lima Barreto (cujas crônicas foram em sua totalidade recentemente reunidas por Beatriz Resende e Rachel Valença). Com o advento do Modernismo, surge uma geração de ouro na crônica, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Rubem Braga, Joel Silveira, Raquel de Queiroz, Eneida, Carlos Drummond de Andrade (Ruffato, 2006, p. 2).

Ruffato afirma que, mesmo não se devendo falar em evolução qualitativa, como apresentado acima, a crônica, entretanto, propagou-se, seja com os autores citados, seja com outros escritores, assumindo cada vez mais sua pretensão à permanência. No entanto, deixa claro que, apesar de todo esse repertório de cronistas que delinearam um caráter absolutamente original da crônica brasileira, não está assegurado ao gênero um espaço digno nos estudos literários.

Levando em consideração que se distancia do conto, por se diferenciar quanto à densidade na construção do personagem e à delimitação do tempo e do espaço, a crônica brasileira prioriza a intenção de evidenciar o acontecimento dos fatos aos leitores, como uma espécie de reportagem do cotidiano. Há comentários elaborados por uma linguagem mais solta, sem preocupação com o narrador, o qual, normalmente, é o próprio autor ou algum pseudônimo.¹¹ Aparentemente, pode provocar certa superficialidade, mas, ao explorar a potencialidade da língua, provoca significações atentas e objetivas. Tal aspecto pode ser verificado desde as crônicas elaboradas por Machado de Assis, publicadas na coluna “Bons dias”, do jornal *Gazeta de Notícias*, entre abril de 1888 e agosto de 1889. Sobre a contemporaneidade desses textos, Ruffato expõe o seguinte:

¹¹ Carlos Drummond de Andrade, na coluna “Imagens”, não utilizou diretamente pseudônimo, mas criou o *alter ego* João Brandão, entre outros personagens que se confundem com a trajetória do autor, o que será analisado no próximo capítulo desta tese.

ainda hoje é possível ler com prazer as crônicas de José de Alencar, as de Machado de Assis oferecem além disso, como toda a sua obra, uma verdadeira reflexão a respeito dos costumes e hábitos da sociedade brasileira, atravessando praticamente todo o Segundo Império até a proclamação e instalação da República – reavendo, assim, seu caráter original de “relato dos acontecimentos em ordem cronológica”. O mesmo ocorre com João do Rio e Lima Barreto, tão díspares e tão complementares em relação à compreensão do Brasil durante a República Velha (Ruffato, 2006, p. 2).

O escritor menciona a inquietação de que, na literatura brasileira, ainda permanecem preconceitos em relação à crença de que existe mais dificuldade em escrever um romance do que um conto, uma crônica ou um poema. Há também o engano de acreditar que a economia textual da crônica a simplifica. Ideia contraditória em relação à aceção atribuída por Antonio Candido no conhecido ensaio sobre o tema, “A vida ao rés-do-chão”. A questão levantada pelo crítico não se restringe a rebaixar o texto mais enxuto. Longe disso, nos dá pistas das especificações literárias que fazem da crônica um tipo de escrita literária distinta, que estaria “mais perto de nós”, por causa de sua linguagem mais próxima do cotidiano, o que, no entanto, não significaria superficialidade. O crítico paulista reforça que sua despreensão humaniza a forma literária, e elogia sua possibilidade de revelar profundidade de significado e acabamento de forma. Comenta Candido:

por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade do dia a dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente pode fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (Candido, 2004, p. 26).

Nesse contexto, a “má vontade para com a crônica” é constatação de Antonio Dimas, no texto “A ambiguidade da crônica: literatura e jornalismo”, escrito em 1974. Parece que esse é um problema que persiste e corrobora a questão levantada, mais de três décadas depois, no texto de Ruffato, ao suscitar a discussão de que ainda não foi travado adequadamente pela crítica literária um estudo que não subestime a crônica em detrimento do romance ou do conto.

Ressalta Dimas que “a crônica sempre conheceu o desprestígio e sempre foi tratada de maneira irrelevante e pouco objetiva” (Dimas, 1974, p. 46).

2.2

Ressignificações possíveis

A verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade.

Walter Benjamin, *Rua de mão única*

Vale principiar a discussão no tocante à preocupação quanto à reflexão conceitual que envolve a crônica moderna no Brasil, a partir dos lugares-comuns radicados por parte da crítica e aceitos como parâmetros no estudo do gênero literário. Essa discussão, atualmente, é mais salutar do que apenas reproduzir conceitos estereotipados, na medida em que revisita a prática da crítica literária e examina definições que reduzem sua compreensão.

Para tanto, serão elencados textos críticos difundidos no contexto do estudo da crônica no Brasil, entre os quais os seguintes: “A crônica”, de Massaud Moisés, escrito na década de 1960; “A ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo”, de Antonio Dimas, da década de 1970; o ensaio já citado “A vida ao rés-do-chão”, de Antonio Candido, e “Fragmentos sobre a crônica”, de Davi Arrigucci Júnior, ambos escritos na década de 1980. De fato, existem definições reincidentes circunscritas por esses autores, que consensualmente assumem aspectos semelhantes como características da crônica. Procura-se aqui, então, propor uma revisão conceitual, o que não significa, necessariamente, definir novos conceitos muito menos definir um tipo específico de gênero, mas, sim apontar especificidades desse tipo de produção escrita.

Ao revisitar parte da crítica sobre a crônica brasileira, verifica-se a carência de fundamentos teóricos que enfrentam pesquisadores que se propõem a estudar o tema. Constata-se esse fato, sobretudo, em razão da repetição atenuada de certas particularidades da crônica. Nesse quadro, não podemos deixar de ressaltar contribuições valiosas de críticos que analisaram essa prática escrita por outros vieses, como Beatriz Resende (1995), Maria Cristina Ribas (2013), Renato

Cordeiro Gomes (2004) e a historiadora Margarida Neves (2005), referências importantes a serem abordadas nesta tese.

A dificuldade em desmistificar a “crônica” e provocar a necessidade de revisão da maneira de lidar com essa modalidade escrita. Ao mesmo tempo, repensar a crônica implica percepção tênue do limite entre os textos em prosa. Apenas identificar características conceituais do texto literário evidencia, na realidade, uma visão imanentista de literatura e dos gêneros correlatos, como o conto, o ensaio ou o romance. As textualidades possíveis do discurso fluem além de enquadres, e mesmo aquelas que, porventura, poderiam se instalar nesses compartimentos por um crítico mais habituado a categorizações, configurariam uma contribuição pouco eficiente.

A observação das comparações com outros textos em prosa sinaliza uma reprodução de estereótipos nos estudos. Sem dúvida, é preciso considerar que o termo “crônica” aponta para diferentes textualidades, o que complica sua definição. No entanto, a necessidade de ilustrar a crônica a partir de definições repetitivas que esboçam a inferioridade demonstram a insuficiência da formulação de conceitos específicos, ou melhor, constata que esse modelo se refere a generalizações que não dão conta de uma mesma matriz pretendida, se é que ela existe.

Davi Arrigucci Júnior afirma que se trata de um “gênero lateral com relação à poesia e à ficção” (1987, p. 63). Antonio Candido chega a pronunciar em uma perspectiva conservadora que “jamais lhe imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romances, dramaturgos e poetas” (2004, p. 26). Antonio Dimas lembra que a crônica foi subestimada em detrimento do romance e do conto, por isso, “sempre conheceu o desprestígio” (1974, p. 46).

Se observarmos atentamente a crítica, notaremos a reiteração de características formuladas, entre outros, por Arrigucci Júnior, Candido e Dimas, com o consentimento da comunidade acadêmica, salvaguardadas as diferenças entre os críticos e reconhecendo-se o esforço e o trabalho respeitável de Candido na compreensão da literatura brasileira como sistema. Então, a partir dos textos críticos citados, são encontrados outros conceitos reincidentes para a definição de crônica. Entre eles, os que mais chamam atenção, pela persistência, são a efemeridade, o hibridismo e a coloquialidade, como atributos menores.

Para confrontar essa ideia considera-se outras questões pertinentes do estudo da crônica modernamente praticada, no Brasil, que passa a sobreviver em jornais e revistas, por isso vive sob a gênese da efemeridade. Esse aspecto, bem como a égide do hibridismo, estaria condicionando a sua existência. Visto por outro lado, dir-se-ia que a análise dos discursos literário e jornalístico como constituintes desliza em todos os discursos sobre o tema. É nessa tensão entre os discursos literário e jornalístico, excedendo os mitos de seus constituintes, que se produzem as particularidades da crônica. O que não significa depreciar essa relação “ambígua” entre a literatura e o jornalismo.

Em se tratando de um texto jornalístico, Jorge de Sá (2002, p. 7), no livro *A crônica*, reforça essa feição:

a crônica surge primeiro no jornal, herdando a sua precariedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia, no instante em que o leitor transforma as páginas em papel de embrulho, ou guarda recortes que mais lhe interessam num arquivo pessoal. O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas.

A desqualificação com base no tempo empregado para o trabalho de elaboração é um pretexto subjetivo de validação. A tentativa de desqualificação refere-se a uma concepção imanentista por parte dos críticos brasileiros que reforçam critérios essencialistas de literatura. Dessa maneira, não é o tempo de preparação e aperfeiçoamento do texto como fator que, em princípio, inferiorizaria a crônica diante do romance e da poesia, justificando que essas composições demandariam um tempo maior.

A “crônica” lida com o efêmero, e justamente esse ponto é um dos mais fortes de seus predicados, ligado a questões adversas de temporalidade, suporte e condições de produção. A crônica era publicada em periódicos, cuja efemeridade já era prescrita e cuja serventia, aparentemente transitória, não dispunha da reivindicação de sua perenidade. Não podemos esquecer, porém, que a crônica, como qualquer texto publicado, pode constar em outro suporte, e isso modifica os protocolos de leitura.

2.3

Práticas de leitura

Para dar prosseguimento à discussão que pensa um recorte sobre o estudo da crônica abordando aspectos tais como a sua mudança de suporte e as diferentes materialidades que pode assumir interseccionando práticas escritas, parte-se das questões do universo comunicacional que implicam a observação do suporte do texto. Nesse sentido, o livro de Vera Lúcia de Follain Figueiredo *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010) baseia-se no princípio de que tanto a literatura quanto o cinema instituem padrões estéticos dominantes de cada época, conforme o contexto histórico e tecnológico em que estão inseridos.

Essa proposta interdisciplinar tem como propósito “ultrapassar separações rígidas entre esferas da cultura que cada vez mais se interseccionam, sinalizando a necessidade de outros recortes” (Figueiredo, 2010, p. 12). A autora discute ainda sobre a fronteira tênue entre alta cultura e cultura midiática que se volta para o mercado editorial, ao tomar como base narrativas impressas e audiovisuais sob um enfoque que admite questões contemporâneas de relevância para os estudos do campo literário, principalmente no que diz respeito ao deslizamento de narrativas “de um meio para outro”, “de um suporte para outro”, ou seja, “o trânsito de narrativas por vários meios e suportes” (Figueiredo, 2010, p. 13).

Comenta também que as narrativas ficcionais publicadas em livros atingem outro sentido quando veiculadas em fragmentos por meio dos *folhetins* no suporte jornal. Sobre a relação entre literatura e jornalismo enfatiza que esse “entrelaçamento entre prosa literária e a reportagem está na origem das representações” (Figueiredo, 2010, p. 13). E a proliferação da “cultura periodística abre caminho para o surgimento do conto policial e da crônica moderna” (Figueiredo, 2010, p.13). Essas escritas são determinadas pela prática de leitura instituída pela sua modalidade de veiculação do texto literário. Contudo, a feição paradoxal da crônica moderna como modalidade literária, foco desta tese, evidencia o caráter que o periodismo impõe à literatura, ao mesmo tempo que questiona a ideia de “gênero menor”.

Na conferência intitulada “O autor como produtor”, Walter Benjamin, já na década de 1930, chamava a atenção sobre a fusão de formas literárias. Vera

Follain Figueiredo lembra a intenção do filósofo de pôr em relevo a capacidade da imprensa de ultrapassar as distinções compartimentalizadas dos gêneros. Com o surgimento da imprensa e dos jornais, passa a existir um novo tipo de leitor, esse leitor moderno provocou “um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva” (Figueiredo, 2010, p. 13). Dessa maneira, os autores procuram atender a esse leitor extensivo que consome mitos impressos, o que, segundo a autora, contribui para alterar o modo de escrever. Essa tendência contemporânea aproximou o autor do público e superou as esferas convencionais da escrita literária. Assim, Walter Benjamin pondera sobre a prática da escrita:

um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. (...). Já possuímos um modelo deste gênero, mas só lhe posso fazer aqui uma breve referência: trata-se do teatro épico de Brecht (Benjamin, 2006b, p. 288).

No decorrer do século XX, tais mudanças promoveram uma revolução na prática de leitura. A ampliação do mercado de bens culturais caracterizou a atividade do escritor como um profissional que não se restringe apenas a escrever livros. Assim, outra relação com a escrita estaria sendo criada, “ao se substituir a materialidade do livro pela imaterialidade de textos sem lugar específico” (Figueiredo, 2010, p. 15). Nesse contexto se dá a modificação da prática de leitura para “modos de ler” e a “revolução” dos suportes de leitura. Sobre essa revolução, assim comenta Vera Follain Figueiredo:

a atual revolução dos suportes, modificando a maneira de ler, afeta o modo de escrever, pois os próprios autores de livros estão inseridos nesse novo contexto em que se transformam de modo radical as formas de recepção dos textos e que toda uma tradição de prática de leitura cede lugar a outros modos de ler (Figueiredo, 2010, p. 15).

A literatura, então, a partir da invenção da imprensa, cooperou para a convergência dos meios, deixando ainda mais tênues as linhas de divisão entre os vários campos da produção cultural. Com o aprimoramento da imprensa, muitos escritores tiveram que se adaptar aos novos tempos permeados por um sistema de

convenções que circulam entre o mercado editorial, o texto e o leitor. Autores contemporâneos, na tentativa de agradar ao público, obtendo sucesso comercial, e, ao mesmo tempo, mantendo a dimensão crítica da obra, preservam a sua complexidade, utilizando a multiplicidade de códigos que se entrecruzam nos textos.

“Unem-se, assim, dois polos que, no modernismo, tendiam a se repelir: a ‘literatura séria’ e a de entretenimento” (Figueiredo, 2010, p. 63). Se a obra literária antes era, por definição, difícil de interpretar, em razão de sua estranheza que causava choque no leitor, a literatura contemporânea desperta a desconfiança do leitor com mais repertório, sendo a sua dimensão mais complexa justamente por estar encoberta por uma aparente simplicidade.

Dessa forma, Vera Follain Figueiredo considera que escritores reconhecidos se encarregam da tarefa de fazer a mediação que põe em xeque a dicotomia alto/baixo que configurou a estética moderna. Para tanto, recuperam a dimensão do prazer da leitura, que, de certa forma, foi relegada até então à cultura de massa. Então,

as narrativas ficcionais vão recorrer às repetições e às semelhanças, mas também vão trabalhar com sutilezas que deixam espaço aberto para o discurso interpretativo que resgatará seus aspectos diferenciais, nem sempre percebidas pelo leitor ingênuo. Evidencia-se, então, o caráter conciliatório dessa arte: não se trata, agora, de desafiar as exigências do mercado de bens culturais, de heroicamente rechaçar o sucesso comercial (Figueiredo, 2010, p. 62).

Nesse contexto, o jornal serve de mediação entre o público e o texto literário. O panorama cultural da atualidade permite a intensificação de suportes e processos de deslocamentos que se realizam em diversos níveis, afetando, portanto, o conceito de arte e a sua função na sociedade. O avanço das tecnologias digitais multiplicou a oferta de produção textual, provocando uma ruptura de hierarquias.

A própria tecnologia digital, multiplicando-se a oferta textual, contribui para a quebra de hierarquias. Além disso, como os critérios de valoração, na cultura impressa, passavam também pela materialidade, isto é, pelos suportes (livros, jornais, revistas, cartas, etc.), a continuidade, na tela do computador, de diversos tipos de textos, não deixa de afetar a hierarquização dos discursos (Figueiredo, 2010, p. 65).

Figueiredo destaca que, nesse quadro, o lugar ocupado tradicionalmente pela literatura ocidental moderna está sendo alterado em função da relativização dos pilares da razão mercantil que tenta reduzir a atividade humana à questão meramente econômica. Por isso, vem ganhando proeminência a figura do editor, que cria projetos e coleções que objetivam atrair o leitor pelo caráter sedutor do tema a que se propõe a coleção, contando com a participação de escritores consagrados que aceitem trabalhar por encomenda. Entre vários exemplos, no Brasil, a publicação das crônicas de Drummond em livros sobressai na discussão do tema.

Muitos autores, ao aceitarem escrever por encomenda, confirmam o aspecto profissional de sua atividade e contrapõem-se à premissa de que a verdadeira arte deve ser desinteressada. Além disso, reagem de modo produtivo, a partir de um molde proposto por um determinado editor. O editor assume, então, de forma explícita, o seu papel como instância de mediação institucional entre o escritor e o mercado – mediação externa à obra, mas que vai afetar a maneira como o autor se relaciona com a sua prática escrita.

Nessa discussão, ainda se deve considerar que esses textos circulam pela internet, em *sites* que disponibilizam a digitalização de jornais, o que demonstra a virada dos parâmetros da arte. Cada vez mais, a arte se aproxima do mais popular e se afasta da noção de idealização do autor, tendendo a ser valorizada a interação do texto com o leitor. Diminui a distância entre o criador e o público, encurtando-se o intervalo entre textos do passado e do presente. O desenvolvimento acelerado do processo de recepção do texto impõe seu tempo à arte e reconfigura as práticas culturais, “pondo em crise a estética fundada na ruptura, fruto de uma época marcada pela expectativa de construção de um mundo novo, a partir do qual se fazia crítica do presente” (Figueiredo, 2010, p. 66).

Nessa trilha de pensamento sobre os suportes e a recepção da arte, inclusive a literária, os estudos contemporâneos de Roger Chartier (1996) propõem uma teorização que considera, em primeiro plano, a figura do leitor. Ele acredita que a

literatura não é dotada de uma natureza particular, mas pode ser compreendida como uma construção de sentidos propostos por certos textos. Nesse contexto, a crônica aproxima-se da definição do que seria um “objeto literário”, pois uma das particularidades é justamente revelar o significado de pequenos instantes da condição humana.

Chartier afirma que o suporte material é determinante para a efetuação da prática de leitura. Para o autor, os protocolos que envolvem a história da leitura privilegiam o levantamento dos usos históricos do livro e das várias formas particulares de impresso. No livro *Práticas de leitura* (1996), escreve:

todo autor, todo escrito impõem uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de impressão, o protocolo de leitura define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto (Chartier, 1996, p. 20).

Com o intuito de ponderar sobre o materialismo dos meios, lembra-se da “ordem do discurso”, na perspectiva de textualização entendida como efeito determinado pela estrutura da língua ou do inconsciente, como sugere Michel Foucault, ao pensar a importância e a função do discurso no processo de comunicação, bem como a maneira pela qual o sujeito e o autor se posicionam perante esse discurso.

A prática cultural da leitura implica uma “relação íntima entre o leitor solitário e o livro ou jornal” (Chartier, 1996, p. 19), em que se percebe o contraste entre grandes leitores e leitores de ocasião. Questionar esta representação comum consiste em remontar a história e descobrir modos de leitura diferentes. Isto significa que uma história das leituras pode concentrar os contrastes que utilizam essa atividade, a fim de expressar as habilidades de leitura e os estilos de leitura do impresso. Assim,

a circulação dos mesmos objetos impressos, de um grupo social a outro é, sem dúvida, mais fluida do que sugeria uma divisão sociocultural muito rígida, que fazia da literatura erudita apenas uma leitura das elites e os livros ambulantes apenas dos camponeses (Chartier, 1996, p. 79).

De fato, hoje, os textos atestam outras formas de manuseio e circulação, nem mais exclusiva nem necessariamente elitista ou popular. Os mesmos textos

são objetos de múltiplas decifrações socialmente diferentes de usos e empregos. Cabe destacar nesse contexto que “cada leitor a partir de suas próprias referências individuais e sociais, históricas ou existenciais, dá um sentido mais ou menos singular mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria” (Chartier, 1996, p. 20).

Nesse caminho de ponderação sobre a prática de leitura, continua a reflexão da possibilidade de encontro do leitor com o autor fora do texto, mesmo não sendo uma tarefa fácil, “pois são raras as confidências dos leitores comuns sobre suas leituras” (Chartier, 1996, p. 20). Nas sociedades do Antigo Regime,¹² essas intervenções podiam ser encontradas em narrativas autobiográficas, ou em correspondências que poderiam apresentar comentários sobre os livros lidos.

Tais demonstrações do ato de leitura corroboram a constatação de Chartier (1996, p. 21) de que estes testemunhos de leitura em primeira pessoa podem dar a dimensão da identidade do leitor, de suas habilidades e usos do impresso. Assim, com o intuito de investigar as várias formas e processos de acesso ao escrito, considera que as aprendizagens de leitura têm um peso respectivo das estruturas cognitivas e perceptivas do homem e do seu condicionamento histórico e social. O efeito de “ler” uma imagem, seja uma figura ou uma composição mais complexa, identifica-se a partir das diferenças entre tipos de percepção.

Entretanto, as estreitas relações de prática de leituras entre textos e imagens, na tradição ocidental, incitam a colocar duas formas, em que sempre uma se excede à outra, mas que “articulam o visível sobre o legível” (Chartier, 1996, p.22). Essas questões revelam alguns pontos que convergem com o estudo da crônica e os protocolos de leitura desse tipo de prosa curta, produzida para jornais, e que pode ter seu suporte alterado quando feita sua passagem para o livro ou derivados de outras mídias.

Chartier constrói juntamente com Pierre Bourdieu (1996), no último capítulo do livro já citado, um diálogo a partir da discussão sobre a leitura como prática cultural. Chartier coloca que o problema da leitura é um bom exemplo para pensar sobre as práticas de consumo cultural; Bourdieu distingue a posição do autor e do leitor, na medida em que os relaciona ao escritor e ao crítico,

¹² Chartier delimita como “Antigo Regime francês de leitura” a maneira de ler a produção impressa que ignora seus suportes. Os textos são tomados como portadores de sentido indiferentes à materialidade e se prestam a escrever a história como objeto manuscrito.

correspondentemente. O autor (*auctor*) “é aquele que produz ele próprio e cuja produção é autorizada” (Chartier, 1996, p. 232). Por sua vez, o leitor (*lector*) “é alguém muito diferente, é alguém cuja produção consiste em falar das obras dos outros” (Chartier, 1996, p. 232). Essa divisão seria fundamental para a divisão do trabalho intelectual entre leitor e crítico. Desse modo, questiona-se sobre o posicionamento do leitor, no sentido de se realizar uma escrita das práticas de leitura.

Assim sendo, Chartier conclui com a ideia de que a capacidade de leitura é determinada por situações historicamente variáveis. Portanto, seria necessário evitar a tentação da posição universalizante sobre os leitores que somos. No Estruturalismo, por exemplo, existe a prática de uma leitura interna que considera o texto por ele mesmo, se procurando nele mesmo a verdade. Nos tempos mais antigos, os textos sagrados eram lidos com uma intenção alegórica e neles se procuravam, assim, respostas. Em resposta à questão, Bourdieu explica que

historicizar nossa relação com a leitura é uma forma de nos desembaraçarmos daquilo que a história pode nos impor como um pressuposto inconsciente. Contrariamente do que se pensa comumente, longe de relativizar ao historicizá-la, também nos damos um meio de relativizar sua própria prática, portanto, de escaparmos à relatividade (Chartier, 1996, p. 233).

Essa relatividade de leitura, tendo em vista pressupostos históricos, é pertinente também para a discussão sobre a mudança de suporte da crônica. Chartier se interessa em destacar que a produção do texto e a construção de seus significados dependem dos momentos diferentes de transmissão. Todavia, as crônicas, quando reunidas em livro, modificam o caráter de efemeridade do texto, ao receberem uma perenidade que potencializa a sua leitura. Quando escaparam da contingência da periodicidade, ao deixarem de ser oferecidas aos pedaços, transformaram-se em matéria propícia a análise mais sistematizada. Isso significa que, ao se mudar o suporte, o espaço de veiculação, transformam-se as expectativas, o tratamento, a configuração, a leitura. E a leitura, como produção de sentido, tem suas condições de produção, ou seja, constitui-se na interação autor, leitor e texto. Desse modo,

a partir do momento em que é compilado em livro, contudo, tal gênero narrativo resgata sua perenidade, assumindo um caráter organizacional que permite, assim, uma leitura mais atenta e profícua: nessa mudança de suporte, que implica a mudança de atitude do consumidor, a crônica sai lucrando. As possibilidades de leitura crítica se tornam mais amplas, a riqueza do texto, agora liberto de certas referencialidades atua com maior liberdade sobre o leitor – que passa a ver novas possibilidades interpretativas a partir de cada releitura (Sá, 2002, p. 85).

Diante dessas considerações, afirma-se a importância da crônica como tecido narrativo capaz de resistir ao tempo, seja quando reunida em livro, seja por meio do resgate de fontes primárias. Tais justificativas de vileza por causa da efemeridade perdem a razão. Porém, é fato que esse texto é marcado pela brevidade, limitado ao espaço da coluna do jornal e à aparente simplicidade de uso da linguagem, problematiza a realidade das relações humanas.

Essa narrativa, curta por excelência, quando recebe um tratamento literário, muitas vezes se vale de recursos linguísticos como o lirismo e o humor para expressar a importância do instante, porque é o *flash* do momento presente que nos projeta em diferentes direções, voltadas para a elaboração de nossa identidade. A elaboração do diálogo entre o cronista e o leitor é influenciada pela coloquialidade que dá a ver a experiência do cotidiano. Esse dialogismo, que equilibra o coloquial e o literário, é uma elaboração do diálogo entre o cronista e o leitor. A conversa espontânea é pretexto para a abordagem do tema ou subtema das crônicas relacionados aos acontecimentos do dia a dia. Imitando a estrutura das conversas, o cronista começa com um tema, que se liga a outro tema, objetivo maior de sua prosa. Mesmo que não utilize diálogo direto com quem lê, o dialogismo permanece nas entrelinhas, como suporte básico da crônica. Quem fala na crônica é sempre o próprio cronista, que instaura cumplicidade entre o narrador e o leitor, por meio da aproximação pela linguagem.

No esforço de continuar desconstruindo alguns conceitos, questiona-se a necessidade de reforçar o hibridismo, haja vista que é parte da constituição discursiva de qualquer texto, inclusive entre o literário e o jornalístico. Esse pressuposto também assevera a relação intrínseca com o jornal, o qual permite, pelo seu formato diversificado, a aproximação com outros textos, a exemplo do conto, do ensaio e da poesia.

A consistente análise de Maria Cristina Ribas (2013, p. 8), no artigo “Destecendo a rede conceitual da crônica”, em seu recorte pedagógico, mostra que

o termo “crônica” reúne a compreensão da constituição multifacetada do discurso cronístico. Sendo assim,

deparamo-nos com a insistência de grande parte da crítica na perpetuação de conceitos e valores que mantêm a crônica circunscrita a um território bastante reduzido; em contrapartida, ressaltamos a importância de um estudo teórico-metodológico voltado para a crônica e defendemos que o esforço de desentranhar uma matriz homogênea que dê conta do gênero limita o debate a discussões previsíveis e rotulações dicotômicas, num desenho de contornos ainda fortemente românticos (Ribas, 2013, p. 8).

Pari passu ao hibridismo, Jorge de Sá, ao discutir a ambiguidade da crônica, confere à “essência jornalística” herdada pela crônica uma visão essencialista de literatura. Ressalta ainda que “o importante é reconhecer que essa mistura nada mais é do que uma tendência da literatura contemporânea, numa enriquecedora confluência de gêneros” (Sá, 2002, p. 26). Nessa perspectiva, particularizar a crônica como um texto híbrido e fazer a balança pender para um ou outro aspecto dessa ambiguidade, por conta exclusiva do talento do escritor, é mais uma particularização infundada do ponto de vista epistemológico. Isso porque atribui à crônica uma singularidade que, na verdade, é plural e compartilhada pelos inúmeros gêneros textuais no cenário discursivo.

Nesse sentido, cabe pensar nos Estudos Culturais¹³, que tornaram a definição do objeto literário mais “flexível” nas discussões teóricas a partir dos anos 1990, no Brasil. Esse projeto teórico é interdisciplinar, e, no presente, a preocupação está centrada no estudo das mídias. Desse modo, uma conjectura possível nos estudos culturais é uma ampliação do cânone, do qual a crônica pode fazer parte, ao lado de outras narrativas classificadas como “marginais”. Os desdobramentos dos Estudos Culturais admitem a incorporação, no universo da

¹³ . Essa corrente de estudo se desenvolveu nos anos 1960 como um projeto de abordagem da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares, como observaremos com base em visões de grandes estudiosos ingleses, a exemplo de Richard Hoggart e Raymond Williams. Os Estudos Culturais britânicos situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais servem para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagônico de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos.

Nos Estados Unidos, esses estudos aparecem na década de 1960, logo em seguida ao pós-Guerra, com o intuito de democratizar a cultura, como uma forma de aproximá-la dos processos sociais reais. Um dos fundadores dessa teoria, o sociólogo jamaicano Stuart Hall, admite a influência de fatores sociais, políticos e culturais que alteram a forma como o indivíduo recebe as mensagens. Nesse princípio, a recepção da “obra de arte” ou do texto literário é interpretada e fundamentada a partir de outros significados, relacionados à experiência individual e cultural.

pesquisa, daqueles gêneros descendentes da mídia, além dos menos nobres, como a ficção científica e a literatura de massa. No entendimento dessa corrente teórica, a relação com a história faz com que o envolvimento perdure com os textos que “representam a realidade”, oriundos da oralidade e da memória popular, e todos eles devem receber da academia a mesma atenção das obras consideradas como pertencentes à “alta literatura”.

Antes mesmo da introdução dos Estudos Culturais, as pesquisas acadêmicas de Todorov (1980) já classificavam o sistema de gêneros como aberto. O estudioso explicava que a coerência da obra é o que garante o sucesso de uma produção, e não a obediência a uma regra. Todorov (1980) acrescenta que a mistura dos gêneros se tornou uma evidência de Modernidade nas escrituras: “atualmente não existe uma intermediação entre a obra particular e singular e toda a literatura, cuja evolução está baseada precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura” (Todorov, 1980, p. 43).

Contudo, a discussão apresentada buscou desmontar algumas armadilhas conceituais e condicionamentos que restringem o estudo do tema. Ainda existe a resistência a não sair da costumeira zona de conforto, a não abrir mão dos clichês e definições que restringem a crônica a características similares de efemeridade, além de se reforçar seu grau menor, seu suposto caráter híbrido e ambíguo, como decantada herança do seu lado jornalístico. Por causa de tal herança, apresentou-se a necessidade de relacionar a crônica a partir de seus suportes e modos de leitura. Passemos, então, a discutir sobre as especificidades do suporte da crônica que se veiculou no Brasil em jornais e em livros.

2.4

Materialidades e suportes, do jornal ao livro

O deslizamento de suporte do texto que nasce do jornal e vai para o livro é uma tendência da literatura contemporânea reconhecida pela polissemia de escritas. Essa diversidade passa a ser um sinal de produtividade analisado pela teoria literária. A partir dessa perspectiva de mudança de material, o texto se consolida e, por conseguinte, ultrapassa a efemeridade do jornal. Esse fenômeno chama a atenção para a necessidade de estudos mais específicos sobre tal procedimento, muito praticado por escritores brasileiros.

Carlos Drummond de Andrade, na nota de abertura do livro *Cadeira de balanço*, apresenta ao leitor a obra que reúne crônicas do autor escritas originalmente para o jornal *Correio da Manhã*. A atitude de transpor seus textos do jornal para o livro é comentada a partir de explicações sobre o título do livro: “daí o título do livro, a que procurei também dar certa arrumação” (Andrade, 1992, p. 11). Drummond demonstra ter consciência das diferentes materialidades que podem assumir o texto e as implicações oriundas da mudança de suporte. Assim como tem clareza que nem sempre os leitores de jornais são leitores de livros e vice-versa. Portanto, apresentou suas crônicas com “certa arrumação” quando passaram a circular em livro.

A coletânea de crônicas em livro, por exemplo, não é apenas uma reunião de textos publicados anteriormente nos jornais, pois, pela sua materialidade, se diferencia a recepção do texto. Ao mudar o suporte, as crônicas se distanciam do jornal e passam a ter relação direta com o livro, estabelecendo outra sequência narrativa. Nesse contexto, os textos escolhidos ganham autonomia e deixam de ter relação com as matérias jornalísticas. Não estão mais sob a égide da efemeridade, tampouco estão disponíveis apenas para o consumo imediato. Nessa alteração de formato material, os fragmentos antigos não se apresentam mais como antes, sendo possuidores de significados distintos e pertencentes a um novo formato, no caso, o livro.

Renato Cordeiro Gomes (2004), ao analisar a transposição de crônicas de João do Rio do livro para o jornal, buscou analisar o papel da crônica moderna e do registro das representações sociais do cotidiano do Rio de Janeiro. Para tanto, equacionou as relações com o tempo histórico, a partir da natureza jornalística do texto, que tem no jornal seu principal suporte. Para o pesquisador, as implicações com o tempo e sua materialidade ganham outra significação “quando há a passagem para outro suporte, o livro, que rearticula as crônicas, gerando outros modos de contiguidade” (Gomes, 2005, p. 12). Esse novo formato Gomes denomina “transmigração”, e aponta que

a nova estruturação nessa outra materialidade articula outra dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável como no jornal), mas materializado nas sequências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero e de buscar outra duração, que salve do tempo a escritura, aquela mesma que se submete à tirania dos dias (Gomes, 2005, p. 12).

Desse modo, partindo da observação do cotidiano, o texto, com seus suportes, torna-se veículo de representações sociais, por registrar o testemunho de perplexidades pessoais e sociais. O cronista é observador, testemunha e historiador muito atento de sua contemporaneidade, e tem consciência dos fatos e acontecimentos que configuram o cotidiano. Tal qual os jornalistas, profissionalmente, os cronistas também são quase sempre repórteres do cotidiano. Vale ressaltar, novamente, que essa simbiose de jornalista, cronista e ficcionista é traço que marca uma tradição brasileira, e será mais comentado adiante.

Tendo em vista essa tradição, esta tese prioriza a análise de crônicas de Carlos Drummond de Andrade, relacionando textos que foram publicados apenas em jornal e contextualizando outros textos que foram transpostos para o livro. No caso de Drummond, verificam-se coletâneas de textos organizadas pelo próprio autor, além da participação em obras coletivas. Após a sua morte, coletâneas de crônicas também vieram a público em forma de livro. Muitas crônicas da coluna “Imagens”, objeto deste estudo, aparecem aleatoriamente, em edições avulsas, acompanhadas de textos de outros autores.¹⁴

Então, para nortear o estudo da crônica drummondiana, considera-se que a materialidade do texto determina a comunicação, que, até certo ponto, influencia a estruturação da mensagem comunicacional. Essa premissa básica decorre do entendimento de que, nos estudos da transposição de textos do jornal para o livro, as relações de comunicação são instrumento para a construção literária, cujo sistema simbólico-jornalístico permeia a construção do mundo, na medida em que, por meio da escrita, codifica o mundo social.

¹⁴ Essa distinção foi possível com consulta ao *Caderno de Literatura Brasileira*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, em 2012, publicação do Instituto Moreira Sales. Na série consta a relação da publicação de toda a obra de Drummond até a data da edição do livro. Sendo assim, acrescentamos, no segundo capítulo desta tese, as publicações de crônicas em livro após 2012.

Entre os teóricos que versam sobre o tema, a pesquisadora Aline da Silva Novaes (2015), no artigo “Do jornal ao livro: uma investigação sobre a noção de materialidade em João do Rio”, levantou questões instigantes para pesquisa a partir de autores como McLuhan (2005), Vilém Flusser (2007) e Roger Chartier (1996), por enfatizarem, nos seus estudos sobre a comunicação, a “teoria da materialidade”. Os estudos desse campo teórico são atrelados às diferentes tecnologias, que transmitem para além dos conteúdos, determinando a própria “forma de pensar de uma cultura, distinguindo-se, assim, os efeitos da oralidade, da escrita, do advento da eletricidade, da cultura informacional” (Novaes, 2015, p. 18).

Buscando desenvolver esse argumento, Novaes (2015) procura identificar uma linhagem de pensadores que se debruçam sobre a temática da materialidade da comunicação e a importância dos suportes materiais em suas relações com as tecnologias da comunicação. Sem a pretensão de formar uma teoria unificada, destaca o cuidado em não afirmar que se trata de uma “epistemologia absolutamente nova”, e questiona a renovação que os estudos do círculo de Hans Gumbrecht trazem para a questão dos meios. A partir dessas considerações, reforça que

a atenção se volta para a discussão a respeito dos meios. Não seria uma novidade apontar a popularidade do alemão Hans Ulrich Gumbrecht no que se refere à teoria da materialidade. Tal fato deve-se ao pensamento equivocado de que seria ele um dos principais pesquisadores e precursores dos estudos dos meios e teria sido no Departamento de Literatura Comparada na Universidade de Stanford que se desenvolveram os conceitos fundamentais da referida teoria (Gumbrecht¹⁵ *apud* Novaes, 2015, p. 17).

Novaes (2015) remete à tradição dos estudos a respeito das tecnologias na comunicação e se volta para o início da Modernidade, a fim de verificar o impacto das novas técnicas. Nesse sentido, cita a pesquisadora Simone Pereira de Sá (2004), a partir do artigo “Explorações da noção de materialidade da comunicação”, e destaca o ensaio clássico de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que o crítico alemão retrata como a tecnologia altera a percepção sensorial do homem:

¹⁵ GUMBRECHT, H. U. O campo não hermenêutico ou a materialidade dos meios de comunicação. *Cadernos do Mestrado/Literatura*, Rio de Janeiro, n. 5, 1993.

para Benjamin, o que desenvolvimentos tecnológicos díspares, tais como a luz elétrica, o telefone, os automóveis, o cinema e a fotografia, têm em comum é a produção de uma violenta reestruturação da percepção e da interação humana – a experiência do choque, do risco corporal e do instante (Sá, 2004, p. 35).

Tanto Aline Novaes (2015) quanto Simone Sá (2004) estavam cientes da relevância das abordagens sobre as mudanças na percepção e da interação humana influenciadas pelas tecnologias. Assim, desenvolvem suas argumentações a partir de uma tradição de teóricos que já refletiram a respeito do tema. Então, o esforço se concentrou em uma revisão do estudo dos meios, a partir de Marshall McLuhan, Vilém Flusser e Roger Chartier.

O filósofo canadense Marshall McLuhan, no livro *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964), discute a história dos meios a partir do seu pensamento acerca da oralidade e da escrita. O autor afirma que a escrita permite a homogeneização de toda uma população. A partir disso, formula a tese de que o estudo dos meios leva em consideração não apenas o conteúdo, mas também “o meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua” (Novaes, 2015, p. 25).

O homem transformado, com tecnologia à sua disposição, cria novas relações e formas de produzir, transforma sua maneira de se relacionar e de fazer cultura. Nessa abordagem, McLuhan comenta que o fenômeno do jornal e o livro são exemplos de materialidades de cultura por meio da escrita. Afirma que

o livro é uma forma privada e confessional que induz ao “ponto de vista”. O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão do interesse humano (McLuhan, 1964, p. 231).

Esse “ponto de vista” da escrita assume pontos de vista diferentes, dependendo do meio. No jornal, assume a participação comunitária, enquanto no livro possui uma voz particular. O primeiro tem característica de “mosaico comunal”, ao passo que o segundo tem caráter de “ponto de vista particular”. Para McLuhan, o mosaico significa uma participação em processo, resultando em um modo de imagem corporativa que insere o leitor.

Para tratar da transposição de suporte do texto literário, a discussão se volta aos meios de comunicação. Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964), considera que o “meio é a mensagem” (McLuhan, 1964, p. 21), o que significaria, em termos de comunicação, que, ao criar ambientes novos, o conteúdo desse novo ambiente seria o velho ambiente mecanizado pela era industrial. Nesse caso, considera os meios de comunicação como extensões do corpo e da inteligência do homem.

Todavia, o novo transforma o seu predecessor em forma de arte. Quando o escrever era novo, Platão transformou o velho diálogo oral em forma artística. “A visão do mundo elisabetano” era uma visão da Idade Média. E a Idade Industrial transformou a Renascença numa forma de arte, como se vê na obra de Jacob Burckhardt. Em troca, Siegfried Giedion, na era da eletricidade, ensinou-nos como encarar o processo total de mecanização como processo artístico (*mechanization takes command*) (McLuhan, 1964, p. 10).

À medida que as tecnologias proliferam, a materialidade dos diversos meios condiciona a produção de sentidos, que emergem de diferentes sistemas e materialidades. Para o filósofo da comunicação,

não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção (McLuhan, 1964, p. 10).

Na trilha da discussão sobre teorias da materialidade, o filósofo tcheco Vilém Flusser, na obra *O mundo codificado*, reúne ensaios sobre escrita, imagem e artefato como princípios básicos da existência humana. O autor, tcheco naturalizado brasileiro, também se dedicou à reflexão sobre os meios de comunicação. O filósofo recorda que o homem precisou criar códigos para mediar o mundo e a sua existência. A partir da invenção da escrita, o pensamento ocidental passou a ser articulado por meio da escrita, e “as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações” (Flusser, 2007, p. 102).

Essas linhas escritas surgem como “discursos de pontos”, e cada ponto seria um conceito no mundo marcado por símbolos. Não obstante, “as linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em séries de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo” (Flusser, 2007, p. 103). Nesse processo de sucessão linear-temporal e cartesiana da civilização moderna, surge a história para explicar e conceituar a imagem, permitindo sua análise. Porém, lembra Flusser, poucos sabiam ler e escrever, e essa massa iletrada desconfiava, com toda razão, da historicidade linear. Com isso, o que se tem é o surgimento da imprensa, que “vulgarizou o alfabeto, e pode-se dizer que, nos últimos cem anos ou mais, a consciência histórica do homem ocidental se tornou o clima de nossa civilização” (Flusser, 2007, p. 103).

O mundo se modificou sob o impacto da evolução da comunicação. A humanidade passou a ter consciência histórica ao transformar as imagens em processo. E o “mundo, desse modo codificado, o mundo das imagens programou e elaborou a forma da existência” (Flusser, 2007, p. 132). Entretanto, atualmente, deixou de ser assim; as linhas da escrita passaram a ter menos importância para as massas do que as superfícies. Flusser, então, assevera:

uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. Imagens são superfícies. Como elas podem ser transportadas? Depende dos corpos em cujas superfícies as imagens serão transportadas. (...) A questão do transporte é, no entanto, mais complicada do que se apresenta aqui: por exemplo, fotos e filmes são fenômenos de passagem entre telas emolduradas e imagens incorpóreas. E essa tendência é bastante clara: as imagens se tornam cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais imóveis, isto é, o espaço político se torna cada vez mais supérfluo (Flusser, 2007, p. 152-153).

Essa tendência apresentada é característica ressaltada na revolução cultural dos tempos atuais em que todas as imagens podem ser copiadas e transmitidas para receptores imóveis. Nessa relação, o receptor não precisa se distanciar do espaço privado para obter a informação, o que quer dizer que o receptor se distancia do espaço público (político). Flusser (2007) se interessa, especificamente, em analisar a propagação das superfícies e o desempenho significativo na vida humana no que se refere a diferentes tipos de mídias.

A questão do “transporte” da mensagem, mencionada por Flusser, será aproveitada na tentativa de pensar os diferentes suportes do texto literário, no

tocante às crônicas serem publicadas em jornal ou em livro. Quando publicadas em jornal, por exemplo, na época específica da coluna “Imagens”, de 1954-1969, objeto de estudo desta tese, o leitor se deslocava para acessar a informação. Hoje é possível acessá-la em posição diferente do momento de sua concepção e com objetivos díspares. Tempos depois, com a publicação de alguns desses textos em livros, o acesso ainda pressupunha “movimentação corpórea”, o que implicava uma atividade pública, portanto, política.

Ainda de acordo com Flusser (2007), atualmente dispomos de duas mídias, a linear e a de superfície. “Esses dois tipos de mídia podem se unir numa relação criativa” (Flusser, 2007, p. 96), abrindo um novo campo para o pensamento, com sua própria lógica e seus próprios tipos codificados. Dessa forma, levanta diferenças entre a leitura de linhas escritas, de uma pintura, do teatro, do cinema, da TV, da fotografia, entre outras manifestações, para pensar a abordagem da comunicação humana como um fenômeno significativo a ser interpretado. Esse fenômeno se manifesta pela observação e considera a comunicação humana como um potencializador da liberdade:

vamos resumir: a comunicação humana aparece aqui com o propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível. Esse propósito busca alcançar a comunicação, na medida em que estabelece um mundo codificado, ou seja, um mundo construído por símbolos ordenados, no que representam informações adquiridas (Flusser, 2007, p. 96).

Nessa discussão entra a diferença entre os meios, além das marcas e características de cada suporte. A visão flusseriana apresenta algumas reflexões acerca dos tipos de suporte e a sua leitura. Para tanto, usa a pintura como um de seus exemplos, para pensar sobre a diferença de leitura de uma pintura e a leitura de linhas escritas. O autor afirma que, no primeiro tipo, podemos apreender a mensagem em primeiro plano; no segundo, precisamos seguir o texto se quisermos captar a sua mensagem. Entre outros exemplos, os filmes e programas de TV são lidos como se fossem linhas escritas, não se levando em consideração as suas superfícies. Flusser (2007) destaca que o ponto de vista assumido pelo espectador é imposto atualmente pelo meio e ressalta a importância da diferença de suporte na leitura de imagens.

A partir desse argumento, coloca que o “pensamento em linha” e o “pensamento em superfície” operam o pensamento imagético. As linhas escritas impõem uma estrutura muito específica, na medida em que representam o mundo por meio dos significados das sequências de pontos. Paralelamente a esses escritos, existem as superfícies, que também representam o mundo por meio de imagens. Isso implicaria uma maneira histórica de estar no mundo para aqueles que leem e produzem a superfície. No contexto de expansão em que vivemos, a mídia, cada vez mais, nos oferece novos suportes, por meio dos quais as linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados, enquanto as superfícies se relacionam com o fato que imaginam que significam.

Todavia, questiona como o “mundo da ficção” se relaciona com os fatos. Para o teórico, “a ficção quase sempre finge representar os fatos, substituindo e apontando para eles” (Flusser, 2007, p. 113). Isso acontece porque a ficção utiliza os símbolos de modo convencional, por meio de seus significados. Pergunta-se, ainda, “como vários símbolos do universo ficcional se relacionam com seus significados” (Flusser, 2007, p. 113). Isso levaria ao problema do ponto de vista da absorção da mensagem e do tipo de suporte que transporta a mensagem.

Para lermos um filme temos que assumir o ponto de vista que a tela nos impõe. Se não o fizermos, poderemos não ler nada. O ponto de vista é estabelecido a partir de uma poltrona de cinema. Se nos recusarmos a nos sentar e aproximar-nos da tela, veremos pontos de luz distribuídos sem significado. Uma vez sentados, na poltrona, não teremos problemas: “saberemos” o que o filme significa. Por outro lado, ao lermos o jornal, não precisamos aceitar o ponto de vista que tentam nos impor. Se soubermos o que a letra “a” significa, não importa o modo como a olhamos, ela sempre terá o mesmo significado. Mas não poderemos ler o jornal se não tivermos aprendido o significado dos símbolos ali impressos (Flusser, 2007, p. 96).

Tal fato demonstraria a diferença entre a estrutura dos códigos “conceituais” e “imagéticos”, cujas decodificações dependem do ponto de vista. Para os “códigos imagéticos”, o ponto de vista é subjetivo e predeterminado, enquanto os “códigos conceituais” são baseados em convenções, são códigos “conscientes”. Essa interpretação levou à seguinte apreciação: “a ficção conceitual (pensamento em linha) é superior à ficção imagética (pensamento em superfície), na medida em que torna objetivos e conscientes os fatos e eventos” (Flusser, 2007, p. 114-115).

O filósofo analisa que, no contexto atual, temos dois tipos de mídia. A primeira, considerada com ficção linear, por fazer a interface dos fatos de maneira objetiva, isto é, conceitual – dela seriam exemplos livros e publicações científicas. E a segunda, a ficção-em-superfície, faz a mediação de modo ambivalente, subjetivo – como filmes, imagens de TV e ilustrações.

Tais questões explicariam a divisão da sociedade em uma cultura de massa que participaria apenas da ficção-em-superfície, e uma cultura de elite, que participaria da ficção linear. Para rematar o propósito de discutir os suportes e as materialidades da comunicação, no caso da literatura, entendemos que essa questão necessariamente está vinculada à escrita.

2.5

Interfaces entre literatura e jornalismo

*Rotativa do acontecimento
Vida fluindo
pelos cilindros,
rolando
em cada bobina
Rodando
em cada notícia.
No branco da página
Explode.
Todo jornal é explosão.*

Carlos Drummond de Andrade¹⁶

Carlos Drummond de Andrade, no ano de 1974, publicou o livro *De notícias e não notícias se faz a crônica*, obra com textos curtos que narram a vida moderna e pequenos dramas do cotidiano. O autor faz uma analogia tanto do título principal dessa obra quanto dos subtítulos de suas seções com um editorial de um periódico. Desse modo, sugere um repertório próximo ao conteúdo jornalístico estipulado conforme a divisão de assuntos, mimetizando um jornal, mas também se encaminha para a ficção.

Na primeira parte da obra as crônicas se apresentam na seção “Nacional”, para em seguida trazer os textos dispostos nas seções “Internacional e Política”. Conforme todo periódico comum da época, traz uma parte dedicada ao “editorial”,

¹⁶ Poema citado por Cristiane Costa no livro *Penas de aluguel: escritores jornalistas 1904-2004*, e, segundo informação da autora, ainda inédito em livro.

com apenas uma crônica, “O pai, hoje e amanhã”. As demais seções seguem a semelhança com a separação dos temas pelos cadernos jornalísticos, tais como “Cidade” e “Comportamento”, trazendo inclusive uma crônica intitulada “Horóscopo”, o que evidencia a intenção de aproximação da leitura da obra com a leitura de um exemplar de jornal. E continua nesse enredo jornalístico, chegando ao final com a seção “Classificados”.

A reprodução do discurso da imprensa revela uma compreensão sobre a rotina em uma redação, onde os jornalistas trabalham de modo setorizado, especializado, em áreas divididas por assuntos e conhecimentos. No entanto, apesar de ter familiaridade com esse formato jornalístico, Drummond explica a liberdade do cronista de lidar com a ficção ao mesmo tempo que lida com os acontecimentos verídicos, sem estipular abertamente os limites entre o texto jornalístico e o texto ficcional:

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 comentário 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 vadição (Andrade, 1984, p. 8-9).

Essa é a “loucura mansa”, designada por Drummond como o diferencial do texto quando literário, mesmo sendo produzido para o jornal seria uma estratégia refinada para a escrita que pode se valer de fatos históricos ou episódios latentes em que o testemunho pode se manifestar por meio da ficção. O humor, o tom de conversa com o diálogo e a linguagem coloquial são atenuantes que distinguem a crônica de um texto puramente jornalístico.

A estrutura da produção e divisão na rotina de preparação do jornal inspirou a organização dos textos da obra drummondiana. Os textos foram coletados de maneira a simular uma leitura em que o conteúdo editorial costumeiro é evidenciado por diferentes cadernos temáticos. Tal semelhança confirma a intenção de escrever sobre o jornalismo servindo de tema na literatura brasileira.

Nesse contexto, Nelson Werneck, estudioso reconhecido da trajetória da imprensa brasileira, no livro *História da imprensa no Brasil*, destina uma seção para discutir a relação entre literatura e imprensa. Nessa parte de seu livro,

constata que “os homens das letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro, notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível” (Sodré, 1983, p. 292). Nessa parte, também se interessa em retomar o emblemático inquérito organizado por Paulo Barreto, reunido posteriormente no volume *O Momento Literário*, em que se indaga: “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” (Barreto *apud* Sodré, 1983, p. 292). Nessa enquete, a maioria respondeu que era bom. Um dos entrevistados coloca que toda a literatura brasileira dos últimos 35 anos fez escala pela imprensa. Principalmente, os poetas habituados a um público restrito, por intermédio da crônica, ampliaram consideravelmente sua base de leitores.

Outra questão interessante nessa relação com o jornalismo surge quando o jornal serve de tema para o romance, como no caso de um dos clássicos da literatura brasileira, *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, que tem como cenário o dia a dia da redação de um periódico, denominado Globo, que nunca existiu – e que, na realidade, fazia referência ao *Correio da Manhã*.

O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho. Um tabique separava o gabinete do diretor, onde trabalhavam o secretário e o redator-chefe; era também de superfície diminuta, mas duas janelas para a rua davam-lhe ar, desafogavam-no muito. Estava na redação do jornal *O Globo*, jornal de grande circulação, diário e matutino, recentemente fundado e já dispondo de grande prestígio sobre opinião (Barreto, 1997, p. 119).

Marialva Barbosa, também notória por pesquisar a imprensa brasileira, na obra *História cultural da imprensa*, reflete que Lima Barreto escreveu seu romance em referência a um passado próximo, o que lhe dá o caráter de testemunho. Há um passado, introduzido pela ficção, em que o escrивão recorda fatos pretéritos, mas nunca aparece no texto. “Considerarei-me feliz no lugar de contínuo da redação do *O Globo*. (...) Participar de uma redação de jornal era algo extraordinário, superior, acima das forças comuns dos mortais” (Barreto, 1997, p. 139).

Desse modo, reforça o contexto da imprensa brasileira, no início do século XX, que se configura na narrativa de Lima Barreto, dando importância ao registro dos literatos na constituição da imprensa moderna no Brasil. Situa a obra: “*Isaias*

Caminha é o romance da imprensa brasileira do início do século, povoado de literatos mais ou menos frustrados” (Barbosa, 2007, p. 131). Para a estudiosa, a presença de escritores nos jornais revela que “a literatura deixa inúmeros rastros do cotidiano das redações e, sobretudo, das relações dos leitores com as publicações” (Barbosa, 2007, p. 131).

É justificável o intuito de abordar as obras, *De notícias e não notícias se faz a crônica*, de Carlos Drummond, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, como exemplos da relação entre literatura e jornalismo. De fato, o jornalismo serviu de temática para ambas, e o cenário escolhido para o romance é a redação do jornal *Correio da Manhã*, que décadas mais tarde, depois da morte de seu fundador Edmundo Bittencourt,¹⁷ coincidentemente viria a ser o jornal em que Carlos Drummond de Andrade publicaria a coluna “Imagens” durante quase 15 anos. A narrativa nos ajuda a compreender um pouco os bastidores da informação jornalística e, sobretudo, registra a importância do periódico para a imprensa brasileira.

Outro exemplo que ajuda a pensar a relação entre a literatura e o jornalismo, sobretudo, pensando no ofício de jornalista, é o texto “O exercício da crônica”, de Vinícius de Moraes (2010), em que o escritor comenta sobre a linguagem prosaica e o cotidiano do cronista como jornalista:

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino. Senta-se ele diante de sua máquina, acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, surja-lhe de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. Ou então, em última instância, recorrer ao assunto da falta de assunto, já bastante gasto, mas do qual, no ato de escrever, pode surgir o inesperado (Moraes, 2010, p. 15).

A crônica é marcada por uma textualidade em que o autor “labuta” com os acontecimentos do seu dia a dia. Com uma linguagem solta, “prosa fiada”, como

¹⁷ Idealizador e fundador do *Correio da Manhã*. Edmundo Bittencourt será comentado como personagem principal, na trajetória do jornal, no capítulo seguinte.

disse Vinícius de Moraes, busca o pitoresco, o cotidiano, o banal, e até faz ficcionalização de pessoas reais, mas o ponto firme é quase sempre contido nas manchetes de jornais. Nessa relação de simbiose, assume uma linguagem com um ritmo ágil, uma sintaxe mais solta, próxima da conversa entre dois amigos. Esse diálogo entre o cronista e o leitor permite que o coloquialismo empregado adquira um formato de texto mais espontâneo. O que não quer dizer que se trata de uma construção literária simples, tendo em vista que o cronista pode explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações.

Em contraste com a normatização da linguagem jornalística, fruto de uma economia que dirige a mensagem ao maior número de interlocutores possível, a linguagem literária se oferece como espaço da experimentação por excelência. Nesse sentido, o uso de uma linguagem coloquial, que aproxima ao cotidiano do leitor, no qual temas do dia a dia são explorados de maneira simples até bem-humoradas, denotando, muitas vezes, uma poeticidade própria que se revela a partir do tratamento do cotidiano. Talvez esteja justamente aí, nesse tratamento poético do cotidiano, sua inscrição como tipo literário, uma vez que aponta o caráter de construção do texto.

Nesse dialogismo que equilibra o coloquial com o literário, Vinícius de Moraes descreve alguns diferentes tipos de cronistas:

Alguns fazem-no de maneira simples e direta, sem caprichar demais no estilo, mas enfeitando-o aqui e ali desses pequenos achados que são a sua marca registrada e constituem um tópico infalível nas conversas do alheio naquela noite. Outros, de modo lento e elaborado, que o leitor deixa para mais tarde como um convite ao sono: a estes se lê como quem mastiga com prazer grandes bolas de chicletes. Outros, ainda, e constituem a maioria, “tacam peito” na máquina e cumprem o dever cotidiano da crônica com uma espécie de desespero, numa atitude ou-vai-ou-racha. Há os eufóricos, cuja prosa procura sempre infundir vida e alegria em seus leitores e há os tristes, que escrevem com o fito exclusivo de desanimar o gentio não só quanto à vida, como quanto à condição humana e às razões de viver. Há também os modestos, que ocultam cuidadosamente a própria personalidade atrás do que dizem e, em contrapartida, os vaidosos, que castigam no pronome na primeira pessoa e colocam-se geralmente como a personagem principal de todas as situações (Moraes, 2010, p. 15).

“O exercício da crônica”, no Brasil, pressupõe a atividade jornalística, e todos esses “marginais da imprensa”, como denominou, nesse texto, o poeta, têm

seu papel a cumprir. O seu desenvolvimento mais complexo, por vezes, em um curto espaço de tempo, é característica fundadora, mas não desmerecedora. Assim,

o cronista levanta-se, senta-se, lava as mãos, levanta-se de novo, chega à janela, dá uma telefonada a um amigo, põe um disco na vitrola, relê crônicas passadas em busca de inspiração – e nada. Ele sabe que o tempo está correndo, que a sua página tem uma hora certa para fechar, que os linotipistas o estão esperando com impaciência, que o diretor do jornal está provavelmente coçando a cabeça e dizendo a seus auxiliares: “É... não há nada a fazer com Fulano (Moraes, 2010, p. 15).

Ao mesmo tempo que o talento para escrever é visto como atividade rentável é, como arte, atividade negociável. Dividido por tal dilema, “o escritor jornalista sente-se como se fosse obrigado a escolher entre a prostituição e o monastério” (Costa, 2005, p. 346). Quando se vende ao mercado, desvirtua-se, mas, caso ceda aos apelos de uma “arte pura e virginal”, arrisca-se a viver à margem da sociedade de consumo. Arte e mercado, duas posições binárias, revelam-se ao mesmo tempo diferentes e interligadas. Isto porque as condições estruturais que permitiram a profissionalização do trabalho intelectual no Brasil desenvolveram-se paralelamente à massificação dos meios de comunicação. No entanto, o exercício da crônica, tal como se propagou no país, proporcionou ao escritor afiar sua linguagem criativa, transcrevendo uma “prosa afiada” por falas, dialetos, falas próximas do leitor, em detrimento das regras rígidas da grande tradição literária.

Para Cristiane Costa (2005), no livro *Penas de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*, “desde que João do Rio publicou *O momento literário*, um dos atrativos mais tentadores para o aspirante a escritor é a sua legitimação no meio editorial” (Costa, 2005, p. 349). Concluiu a autora, refletindo acerca das relações entre jornalismo e literatura, que, “ao longo de vários momentos literários”, pode-se “ver que o artista em tempo integral está mais para exceção do que para regra no Brasil” (Costa, 2005, p. 347).

Diante do exposto, pode-se conferir que a constituição da crônica implica necessariamente um imbricamento entre literatura e jornalismo. Assim, não resta dúvida de que, pelo reconhecimento dado à crônica por meio de seus escritores-jornalistas e ainda um ofício manifesto, principalmente quando a crônica é produzida para o jornal. E é justamente por causa da “pressa” do jornal que a

crônica assume especificidades distintas, como seu caráter de efemeridade, que indiscutivelmente a gênese jornalística lhe confere – esse *status* que ajuda a acentuar o embate da crítica com relação à crônica. Portanto, desde sua confecção, a crônica já “nasce” com estigma da confluência desses dois meios diferentes: a literatura e o jornalismo.

ARQUIVO(S) E CIRCULAÇÃO DA COLUNA “IMAGENS”

Definir o objeto significa então definir as condições sob as quais podemos falar, com base em certas regras que estabelecemos ou que outros estabeleceram antes de nós.

Umberto Eco, *Como se faz uma tese*

A princípio, para fomentar a reflexão teórica sobre o arquivo, pondera-se a ocorrência de teorias como os Estudos Culturais, que consideram o “arquivo literário” como um espaço em construção inacabado capaz de ativar anacronismos problematizadores da evidência histórica. A regra de tempo *continuum*, que normalmente rege o arquivo, pode ser substituída pelo pesquisador que percorre a descontinuidade e o estranhamento em relação ao tempo presente. Nesse sentido, expõe Reinaldo Marques (2015), na introdução do livro *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, que é responsabilidade do arquivista zelar pelos documentos, normalizar, hierarquizar, armazenar e recuperar os dados nos arquivos. E caberia ao pesquisador comparatista “desconstruir a ordem estabelecida” (Marques, 2015, p. 25).

O autor deixa claro que o arquivo e a memória representam um “campo de lutas políticas” (Marques, 2015, p. 83), e como exemplo menciona sobre os êxitos e dificuldades da pesquisa em acervos literários. No caso, considera que o pesquisador, que anarquiza o arquivo, não perde de vista os “restos” desse arquivo. Para essa travessia, questiona como caberia ao pesquisador dar conta dos “restos e ruínas” apreendidos pelas noções de “resíduos e farrapos da história”, descrita por Walter Benjamin.

Acrescentamos, para enriquecer a discussão, considerações de Jeanne Marie Gagnebin, explicitadas no texto *Apagar os rastros, recolher os restos*, que faz parte da coletânea organizada por Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg, *Walter Benjamin: rastro, aura e história*, de 2012. Para tanto, a leitura do “rastro” é caracterizada pela seu significado complexo do rastro em razão de sua fragilidade e permanência, pois está sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala. Assim sendo, para Benjamin, o estatuto paradoxal do rastro remete à questão de manutenção e apagamento do

passado, implicando a vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, segundo afirma Jeane Marie Gagnebein. Portanto, para a estudiosa da obra benjaminiana, na tarefa de conservação do passado, é preciso “resistir à dissolução do indivíduo enquanto ser privado na dinâmica do capitalismo avançado na multidão da grande cidade, na produção e no consumo de massa” (Gagnebein, 2012, p. 27-28). A partir dessa premissa, pode-se pensar a importância do trabalho com arquivos como forma de suspender os ditos da história oficial.

Esse aspecto será abordado em sua trajetória e considerar-se-á o surgimento do arquivo ligado ao próprio aparecimento da escrita. Em decorrência da necessidade de guardar grande número de documentos acumulados no passado e da produção cada vez maior de novos documentos, aperfeiçoou-se a arquivologia, como conjunto de técnicas de organização e manipulação de arquivos. É postulado por essa disciplina que o arquivo, de modo geral, pode ser compreendido como um grande instrumento de armazenamento e acesso a informações e de preservação da memória, na medida em que funciona como um depósito de dados. Porém, a discussão sobre o arquivo é uma constante em estudos de diferentes áreas. Em evidência, os estudos ligados à memória possibilitam a proposta de interpretar, estabelecendo lógicas diferentes, novos deslocamentos da matéria que permitem comparativismo nos estudos contemporâneos.

Na comparação entre posições críticas, segundo o filósofo Michel Foucault, o princípio institucionalizador do arquivo está marcado pelo “lugar de consignação” que se torna possível, mesmo se essa relação é observada a partir de diferentes perspectivas. O arquivo participa de um processo através do qual se atualizam as configurações de enunciados. Para Foucault,

o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (Foucault, 2007, p. 147).

Dessa maneira, uma das características da função enunciativa é sua relação com um campo associado de domínio de memória. É por meio do domínio de memória que os enunciados se sucedem, ordenam-se e se determinam, na medida em que se afirmam ou se opõem. Essa discussão torna-se salutar para esta tese, por entendemos que, citando Foucault, é justamente no arquivo que ocorre o agrupamento das figuras distintas do que “pode ser dito”, que encontramos o chamado domínio de memória dos enunciados. Assim, o “arquivo” continua associado às questões memorialísticas, mesmo quando não referidas no sentido material, pois grande parte de suas definições privilegiam os aspectos físico, material e técnico.

Nessa aporia, Jacques Derrida se valeu da expressão freudiana “mal de arquivo”, em uma conferência internacional intitulada “Memória, a questão dos arquivos”, em 1994. O título esclarece que arquivo é o *locus* da memória que tende a registrar o passado, a história. Derrida mostra a dupla raiz da palavra arquivo, *arkhê*, que implica começo e ao mesmo tempo comando, o “arconte” ou “o que comanda”. Esses significados linguísticos expõem uma verdade social e histórica da relação entre o poder e o arquivo. É o poder que detém o arquivo, é ele quem dispõe das informações, organizando uma história dentro de seus interesses, o que tem decisivas consequências políticas.

Para aprofundar a questão, remete-se aos arquivos como “instituições da memória”, expressão cunhada por Jacques Le Goff, que contribui por constatar o *status* da memória a partir da relação com a história. Com base na afirmação, Le Goff aponta dimensões problemáticas dessa relação, entre as quais a questão epistemológica, a técnica, a existencial, a política e a socioeconômica são pertinentes na compreensão das relações entre poder e arquivo. No que diz respeito à questão do arquivo, a própria noção de passado e as relações com ele estabelecidas confirmam que há uma ruptura entre passado e presente, pois a

imagem sincrônica profere apenas algo, como se o passado fosse apenas um “antes”, com relação ao “agora”.

Nessa analogia de registro do passado com o presente, o historiador ressalta que há um processo de progressiva externalização da memória, que já tem início na modificação das sociedades orais e se acentua com a difusão da invenção da imprensa, chegando a seu ápice com os registros eletrônicos. Ressalte-se que o problema não consiste apenas na presença dominante das bases de dados eletrônicos nem na intermediação extrema e intensa, mas, sim, na qualificação do juízo crítico e nas sensibilidades políticas do homem, que poderá ser desmemoriado, embora sua poderosa memória artificial. Essa dimensão existencial corresponde, conforme Le Goff, a outra dimensão acerca do problema da memória, porque, pelo fato de não mais existir a memória “espontânea”, é que seria necessária a criação, fora das práticas, da memória e seus “artificialismos”, de que são exemplos os arquivos, museus e monumentos.

Diante de tais questões, as crônicas literárias selecionadas para esta pesquisa – que atualmente se encontram em arquivos deixados pelo próprio autor, conforme se verificará a seguir – confluem nessa oscilação, tematizando, desdobrando e habitando limiares na articulação entre crítica e arquivo. Assim, alguns dos textos que compõem o *corpus* fazem parte do inventário de Carlos Drummond de Andrade, e as crônicas em estudo, pertencentes à coluna “Imagens” foram, por sua vez, inventariadas pela Fundação Casa Rui Barbosa. Na captação de resíduos, pistas e índices, propõem-se problematização da tarefa crítica, que se pauta na multiplicidade de percursos e no ato da escolha, desviando de totalizações. Contudo, desta forma, o arquivo trava um embate cognitivo, renovando premissas do pesquisador, que, a cada atualização do inventário, ressignifica as “tramas do arquivo”.

Kelvin Klein, na tese *A literatura do inventário: arquivo, anacronismo e além*, propõe agregar ao cenário de estudos do arquivo a categoria do inventário, com propósito de lutar para se obter um ângulo produtivo de clivagem do arquivo. Para Klein (2013), cunhar o inventário é abrir o arquivo naquele ponto em que a convenção engessou a história literária. Reforça que vasculhar o inventário, assim como o arquivo, implica o procedimento de escolha, mas o inventário estaria necessariamente relacionado com a morte. Desse modo, o inventário é posto em funcionamento a partir de um fim, de um encerramento, de um limite. Para o

autor, inventariar é dispor de elementos que foram abandonados e sintonizá-los a partir de um critério comum. “Um inventário não é uma coleção, não é um catálogo, não é uma lista – mas pode incluir também estes elementos em sua descoberta” (Klein, 2013, p. 7).

Neste percurso, Kelvin Klein (2013) comenta o inventário, em outras palavras, tem a função de estabelecer o que é póstumo, aquilo que sobrevive na qualidade de rastro, e a própria organização do inventário testemunha a recorrência da morte como trabalho crítico. Ou seja, o procedimento inventariante é um desvelamento das possibilidades criativas de um cenário dispersivo, conforme demonstra Raúl Antelo em *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*, quando se vale da montagem, para explicitar que o inventário apresenta imagens póstumas possíveis, rearranjando as marcas dissimilares que surgem a partir de um trauma.

Assim sendo, o inventário não se apresenta como um conjunto de metas cumulativas, visando a uma progressão ou a uma resolução coesa. Não há fim no horizonte do inventário; há, por conseguinte, metamorfose e devir, lembrando que *devir* é também um dos nomes possíveis do inventar. O inventário, em sua feição inventiva, intercala o movimento da coleta com a busca por objetos deixados para trás, com o gesto de captação de imagens cheias de espectros borrados e alguns elementos fixos. O inventário, portanto, se realiza no tempo e com o auxílio do tempo, para utilizar as palavras de Georges Didi-Huberman. Para tanto, precisa de um registro temporal distinto para que possa fazer sentido, ainda que parcialmente. O inventário é o lento e progressivo desbastamento da história corrente, como um bloco de matéria dura que vai abandonando lascas diante de um cinzel. Trata-se, deliberadamente, de uma imagem impura, retomada por Georges Didi-Huberman em seu estudo sobre Aby Warburg no livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, em que faz referência ao mergulho profundo que Walter Benjamin realiza no passado, como um pescador de pérolas, em busca dos lampejos aglutinadores de tempo que testemunham o ir e vir da história por meio das suas imagens do pensamento.

Didi-Huberman afirma que Warburg é também um pescador de pérolas que mergulha no passado e a cada imersão oferece uma nova pérola, que retira da escuridão e condensa em si a metamorfose do tempo, refletindo sobrevivências que estão sempre em movimento. Aby Warburg (1866-1929) foi um pesquisador e

historiador da arte que buscou demonstrar, com suas pesquisas, a existência em certas imagens de camadas profundas e arraigadas a elementos precedentes. Em razão da busca por esta constatação, destaca-se a representação de trabalhos que remetem a reflexões sobre a *Nachleben* (pós-vida das imagens). Assim, o importante estudo sobre a sobrevivência de elementos imagéticos, propostos por Warburg, só foi possível graças ao deslocamento de sentido das funções ou definições atribuídas à imagem.

Diante dessas teorias serão privilegiadas crônicas de Carlos Drummond de Andrade cujo título de “Imagens” se repete na produção de uma escrita que narra imagens sobreviventes de camadas profundas da história. Como exemplos, serão analisados textos que referenciam espaços da cidade para expor a representação da experiência urbana. Saliente-se que tais crônicas fazem parte do arquivo do autor, em especial, o acervo das crônicas publicadas no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Como os demais arquivos pessoais, o arquivo geral de Drummond não foge à regra: trata-se de documentos acumulados durante a trajetória profissional e da vida do escritor. No caso, o arquivo pessoal encontrava-se com algum arranjo prévio, determinado pelo próprio titular, que tinha consciência da importância de seu acervo particular, que abriga hoje documentos que se tornaram fonte substancial de pesquisa.

Preocupado com a informação, Drummond manteve uma ordenação determinada em séries, e os materiais mais heterogêneos não receberam nenhum arranjo do poeta. Desse modo, este capítulo se apoia na organização desse arquivo pela Fundação Casa de Rui Barbosa, que adotou critérios para a estruturação do inventário a partir de pressupostos tipológicos da arquivologia, para depois proceder à descrição dos documentos, sendo preparado posteriormente o inventário.

O extenso arquivo cobre um período que vai de 1917 a 1989, e, para promover o acesso às informações, foi elaborado um índice que remete o pesquisador ao documento e a informações nele contidas. Os verbetes do inventário foram redigidos de acordo com critérios internacionais para descrição de documentos, constando uma entrada de identificação e o tipo documental. Apesar de os verbetes da série produção intelectual informarem ao pesquisador se há cópia ou outra versão do documento, não foram encontradas, em todas as crônicas que

servem de objeto desta tese, as referências de publicação em livro, o que será mais detalhado no decorrer deste capítulo.

O arquivo de Carlos Drummond de Andrade como cronista no *Correio da Manhã* está organizado, catalogado e disponível para pesquisadores apenas para consulta na Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse foi o arquivo utilizado para consulta, embora, como já mencionado, esse material também seja encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para onde foi designado pelo próprio Drummond, a pedido da pesquisadora Rita de Cássia Barbosa, a fim de ser reproduzido e catalogado.

Mesmo contando com dois arquivos, o acesso a esses textos pode ocorrer mais facilmente em sua fonte primária por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, plataforma acessível no *site* da Biblioteca Nacional. Isso possibilitou a investigação nos periódicos, com o acesso público aos exemplares originais do jornal, no intuito de se proceder ao levantamento de textos que estabelecem a proposta de capturar cenas urbanas como imagens do cotidiano da cidade.

A grande maioria desses textos foi consultada na fonte, porém existiram ocorrências pontuais de edições esparsas de que não foram encontradas digitalizações. O caso que mais chamou atenção foi o ano de 1965, para o qual não há registro na plataforma da Hemeroteca Digital das edições do *Correio da Manhã* referentes aos meses de julho e agosto. Por conta dessas eventualidades, foi necessária a consulta ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, com o objetivo também de se coletarem informações sobre os textos drummondianos dessa fase que estão publicados em livro.

Até o final da vida, Drummond zelou pelo trabalho que realizou nos jornais e guardou, de forma bastante organizada, toda a sua produção, fato que merece uma reflexão específica e aprofundada. Com isso, pode-se chamar a atenção para a diversidade de tipos de textos escritos, que podem fornecer uma perspectiva mais complexa e menos estudada da sua obra, cuja vertente mais estimada é a da poesia.

No percurso de investigação da crônica de Carlos Drummond é importante destacar que, quanto ao acervo de publicações na imprensa, especificamente em relação aos textos escritos para o *Correio da Manhã*, são limitados os estudos consistentes que se propõem a traçar um levantamento. Na busca de rastrear essa crítica, primeiro, cabe destacar o trabalho da pesquisadora Isabel Travancas, fruto

de uma pesquisa extensa, que abrange todos os textos publicados na imprensa por Carlos Drummond de Andrade de 1920 a 1980. Nesse projeto, procurou-se a incorporação de tecnologias para arquivar e indexar todas as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, por ele coletados.

O projeto de arquivamento das crônicas de C.D.A teve duração de dois anos, e a sua organização atende os princípios teórico-metodológicos da arquivologia. O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, criado em 1972, destina-se a organizar e guardar documentos relativos à nossa literatura. Esse material é oriundo exclusivamente de doações de familiares ou dos próprios literatos. O arquivo de Carlos Drummond de Andrade encontra-se devidamente organizado, descrito e publicado, na forma de inventário analítico em meio digital, com acesso exclusivo na entidade. Esse trabalho de arquivamento foi coordenado por Eliane Vasconcellos Leitão, que dirige o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Teve como objetivo facilitar o acesso dessa documentação aos pesquisadores, sendo iniciado como projeto em comemoração ao centenário de Drummond.

A partir desse projeto, a pesquisadora Isabel Travancas afirma que os levantamentos do total de textos escritos para o *Correio da Manhã* somam 2.422 crônicas, como declara no artigo “Drummond na imprensa: crônicas dispersas”, publicado em 2007:

Ao longo de seus 85 anos de vida, Drummond escreveu muito. E não apenas poemas e livros. Ele escreveu intensamente na imprensa. Segundo dados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa, ele produziu mais de 6.000 textos. Sua colaboração com o *Correio da Manhã*, que durou de janeiro de 1954 a setembro de 1969, resultou em 2.422 crônicas. No *Jornal do Brasil*, para o qual colaborou de outubro de 1969 a setembro de 1984, ele produziu 2.304 escritos. Grande parte deste material já foi organizado e catalogado e está disponível para pesquisadores na própria instituição (Travancas, 2007, p. 220).

Traçar o mapeamento dessas crônicas, sem dúvida, é um trabalho longo e denso. Tal feito demonstra a importância e a atualidade dos textos publicados nos jornais. Juntamente com a preocupação contínua de preservar o trabalho realizado por Drummond, a pesquisadora Claudia Poncioni, da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, em tese defendida na mesma instituição, no ano de 2000,

realizou um estudo bastante exaustivo dos textos publicados no jornal no *Correio da Manhã*.

Em um tempo de liberdade de expressão claramente reduzida para um cronista que disse estar cansado, optamos por tratar aquele que, de acordo com Drummond, é o segundo de sua carreira como colunista e que corresponde à era dourada da crônica brasileira. São as crônicas que ele escreveu por quinze anos, entre 1954 e 1969, três vezes por semana, para o diário carioca, agora extinto, *Correio da Manhã*, o jornal mais importante da época. Eles são em número de 2.432 (Poncioni, 2000, p. 14)¹⁸.

Desse modo, ela apresenta a sua escolha em estudar a coluna “Imagens” em seu caráter de tribuna, afirmando que, assim, Drummond nunca deixou de manifestar suas opiniões diante de fatos importantes até o AI-5, “momento que aparece como um ponto de *non-retour* na involução da vida política brasileira e também na expressão de Drummond sobre a política nacional” (Poncioni, 2002, p. 150). Sobre a questão de a coluna ser publicada justamente nesse cenário político nacional, no artigo “C.D.A: cronista do Correio da Manhã”, publicado na revista brasileira *O eixo e a roda*, em 2002, Poncioni afirma que foi injusta a acusação feita por alguns críticos:

¹⁸ À une époque de liberté d'expression nettement amoindrie pour un chroniqueur qui se disait fatigué, nous avons choisi de traiter celle qui, selon Drummond, est la deuxième de sa carrière de chroniqueur et qui correspond à l'âge d'or de la chronique brésilienne. Il s'agit des chroniques qu'il écrivit pendant quinze années, entre 1954 et 1969, trois fois par semaine, pour le quotidien carioca, aujourd'hui disparu, *Correio da Manhã*, le plus important journal de l'époque. Elles sont au nombre de 2.432. (Tradução da autora).

Afonso Romano de Sant'Anna, José Maria Cançado e Geneton Machado afirmaram que Drummond não assumira o papel que poderia ter assumido nos anos de chumbo, citando o exemplo de Alceu Amoroso Lima, que deixando de apoiar o regime militar passara a militar intensamente contra ele. Afirmando que Drummond não teve no cenário político nacional uma presença à altura de seu prestígio, referiam-se certamente apenas ao período das crônicas do *Jornal do Brasil* (1969-1984), parecendo ter esquecido as crônicas do *Correio*, onde, pelo contrário Drummond manifestou sua opinião política sempre que isso lhe pareceu necessário. Não que tenha escrito crônica política, embora isso tenha acontecido de forma ocasional, escreveu sim crônicas nas quais a política faz irrupção, de repente, como o fantástico, à medida que os acontecimentos exigem (Poncioni, 2002, p. 149).

Nesse mesmo artigo, conclui que uma leitura atenta de todos esses 2.432 textos permite constatar que Drummond se expressou sobre os acontecimentos que marcaram a história do Brasil entre os anos de 1954 e 1969. O que se trata, ainda, de uma faceta pouco conhecida de um cidadão envolvido no cotidiano da *pólis*, preocupado com o bem na cidade e com a consciência humana. Esse Drummond que executa, sim, uma escrita política, precisa ser mais estudado, pois, com sua perspicácia irônica e mordaz, esteve presente na vida nacional durante o período em que escreveu para o *Correio da Manhã*.

Portanto, para pensar sobre a recepção desses textos, é obrigatório inseri-los no contexto da vida política brasileira entre 1954 e 1969, que ainda estava fortemente enraizada no século XX. Essa conjuntura não escapa, por exemplo, a clivagens políticas esquerda-direita, que persiste até os dias atuais. Drummond sempre foi muito questionado sobre o fato de o escritor do poema “A rosa do povo”, trabalho marcado por um ideário socialista, ser, no mesmo momento, o chefe do gabinete de Gustavo Capanema, Ministro da Educação de Getúlio Vargas. Em seguida, nos anos 1950 e 1960, esteve perto do principal partido da oposição à direita. Além disso, cite-se a acusação de ter apoiado o golpe de Estado de 1964, embora tenha começado a criticá-lo menos de um mês depois que os militares tomaram o poder. Sobre esse contexto político, José Maria Cançado destaca que, em 1964,

Drummond também passaria o segundo semestre sendo truculentamente chamado a depor várias vezes em inquéritos policial-militares, nos quais eram acusados de subversão a ex-diretora da Rádio do Ministério da Educação, com quem trabalhara durante um tempo, e Carlos Heitor Cony, seu colega de *Correio da Manhã*, por denunciar na coluna *O ato e o fato* a violência e o caráter ditatorial do regime (Cançado, 2012, p. 292).

Ainda tendo como foco a questão política, não podemos deixar de mencionar que, ao mesmo passo que Drummond escrevia para o *Correio*, também continuava publicando poesias. Assim, seria impensável analisar a obra cronística de Drummond como um componente inseparável de sua obra poética. A recepção do texto jornalístico com a sua poesia nos leva a ilustrar a relação entre literatura e história.

O próximo passo a ser mencionado, para analisar a crônica a partir da trajetória da coluna “Imagens”, pretende recuperar a história do *Correio da Manhã*. Em seguida, há mais duas subseções, que destacam marcas de identidade do autor como cronista que assina uma rubrica, e em torno da discussão sobre o recurso de trabalhar com séries atemporais que fundam os textos escritos de forma fragmentária.

3.1

Drummond e o *Correio da Manhã*

José Maria Cançado, em seu livro sobre Carlos Drummond de Andrade *Sapatos de Orfeu*, conta que o convite para o escritor manter uma coluna com textos publicados em diapasão ocorreu por sugestão de Álvaro Lins, responsável naquele momento pelos editoriais do jornal. A recomendação foi aceita por Paulo Bittencourt, que já havia sugerido há algum tempo que se tornasse articulista político. Desse modo, Drummond inicia “com a série imagens, na sexta página do *Correio*, [em que] ele criou mais do que uma rubrica e um tipo de crônica: criou um painel, um afresco de um certo Rio de Janeiro, uma forma doce de intervenção no universo carioca” (Cançado, 2012, p. 252).

Nos anos de 1950 e 1960 Drummond se multiplica por meio de textos semanais. Nesse trabalho intenso, se dedica a repetir o título geral “Imagens” durante quase quinze anos, resultando um *corpus* extenso de crônicas. No

primeiro ano de circulação da coluna, em 1954, o cronista publicou praticamente seis vezes na semana e posteriormente três vezes por semana. “Imagens” desponta como uma coluna assinada por C.D.A., iniciais do nome completo do autor. Observa-se a permanência da assinatura como uma espécie de personagem responsável por contar as notícias da cidade, dialogando com seus leitores e narrando suas experiências.

O leitor habitual do *Correio da Manhã* adquiriu o costume de ler as imagens de C.D.A. como um “delicioso palmo de prosa em que se encontram reflexões da vida, o comentário marginal mais leve e agradável, a observação sutil e irônica” (s/n, CM: 17/10/1966, p. 2). O fato de a crônica ser publicada em um veículo destinado, por sua própria natureza, à comunicação de massa, e que ocupa espaço normalmente reservado à notícia, faz com que a literatura passe a ser também matéria do jornal. Assim, leva a materialidade do texto literário a ultrapassar e dilatar seus próprios limites. O público a que se destina não se restringe mais a uma pequena elite, acostumada à leitura, e compreende também o homem comum, anônimo, mais habituado a jornais e revistas.

Diversas eram as questões abordadas nos textos pertencentes à coluna “Imagens”. Em cada escrito, um tema distinto foi abordado, ou, em alguns casos, se tratava da continuidade do mesmo assunto em crônicas encadeadas.¹⁹ Abordavam-se os temas a partir do título; na sequência, criava-se um subtítulo. Drummond utilizou essa estratégia em todas as produções para o jornal até 1968. A localização desses textos na página variava,²⁰ mas os dias de publicação basicamente eram os mesmos, e o panorama a respeito das publicações e dos assuntos tratados era bastante abrangente.²¹

Em diagnóstico da coluna, a pesquisadora Claudia Poncione, no artigo “C.D.A: cronista do *Correio da Manhã*”, registra os dados relacionados à

¹⁹ Por exemplo, as crônicas *Imagens urbanas I e II*, com subtítulos “Pinte a sua casa” e “Evolução da obra”, publicadas em 21 de setembro de 1956 e 17 de outubro de 1956, respectivamente, narram, em sequência, os entraves da pequena reforma e pintura do apartamento do poeta. Essas crônicas encontram-se publicadas no livro *A bolsa & a vida*.

²⁰ Estabelece uma assiduidade semanal de sua coluna, que era publicada sempre no 1º caderno com a constância da paginação. Inicialmente, Drummond sempre publicava na página 4, passando para a página 6 após o ano de 1956.

²¹ Consta no Anexo 2 desta tese a reprodução de uma crônica no espaço da folha do jornal.

trajetória de circulação da coluna, incluindo a disposição e a diagramação dentro do leiaute do periódico:

As crônicas do *Correio da Manhã* foram publicadas sob o título geral de “Imagens”, de 9 de janeiro de 1954 a 7 de janeiro de 1968. A 7 de julho de 1963 a coluna muda de aspecto, mas permanece no primeiro caderno de onde só sairia, já sem o título, em 1968, quando passou para o segundo caderno. As “Imagens” eram publicadas numa primeira fase na 4ª página, e em seguida na 6ª página do primeiro caderno do Correio. Assim, a primeira crônica da série (...) ocupava uma pequena coluna de 7 cm de largura por 41 cm de altura numa página de 54 por 61 cm. Rapidamente, ou seja, a 10 de fevereiro do mesmo ano, a coluna mudou de aspecto e ganhou mais espaço. Passou a ocupar 10 cm de largura por 31 de altura, o que correspondia a uma lauda. Finalmente, após a nova paginação de 1964, “Imagens” passou a ocupar 17,50 cm de largura por 14,50 cm de altura. Em 1968, Drummond saiu da página 6 e passou para a primeira página do Segundo Caderno, onde sua coluna ocupava 8,5 cm de largura por 52,5 de altura. Durante longos anos um pequeno quadro figurava imediatamente abaixo da coluna. Era uma publicidade para o Banco Boavista, que devia assumir uma parte do salário do cronista. Prova suplementar de sua popularidade. Enquanto as crônicas foram publicadas no primeiro caderno, avizinhavam-se com matérias políticas (Poncione, 2002, p. 144).

As colocações de Poncione (2002) são importantes para se esboçar como se dá a leitura em fonte primária das crônicas que compuseram o repertório em estudo. Durante essa longa dedicação à escrita assídua no jornal, o cronista apresentou textos que transitaram por diversas textualidades. Inclusive publicou diversos poemas, até inéditos, no espaço dedicado à coluna. Pode-se até afirmar que a poesia amarrou a sua escrita para o jornal com sua atividade como poeta.

A caminhada vinculada entre poeta e jornalista, em especial, chama atenção pelo fato de Drummond ter guardado os recortes dos seus textos publicados pela imprensa. A também pesquisadora e arquivista desses recortes, cedidos a ela pelo próprio poeta para catalogação, Rita de Cassia Barbosa, da Universidade de São Paulo, no artigo “De viola de Bolso a versiprosa: o cotidiano tornado poesia” (1981), afirma que os recortes reunidos pelo escritor em seu arquivo conduzem à crítica a sua condição de poeta-jornalista:

e é esse vínculo ora camuflado, ora evidente, entre o jornalista e o poeta, marcando toda a trajetória drummondiana, o responsável pela sua preocupação de denúncia do caos, dos conflitos sociopolíticos, mas também do gosto pelo cotidiano (Barbosa, 1981, p. 131).

Augusto Massi, no ensaio “A prosa de Drummond”, considera que tanto o verso livre como a prosa de C.D.A. são escritas de modo constitutivo dos ritmos da vida moderna. Assim, afirma “a poesia passou a incorporar todo tipo de prosaísmo, e a prosa a se apropriar de registro lírico. Essas relações, relativamente recentes, operam num regime de reciprocidade, contaminação e diálogo” (Massi, p. 51).

O “gosto pelo cotidiano” (Massi, p. 51), e se pode acrescentar o cotidiano da vida urbana no Rio de Janeiro, é um ponto que chamou atenção para esta pesquisa, que se propõe a investigar no próximo capítulo ocorrências de crônicas com títulos de “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens de pedestre” e “Imagens de lotação”, como exemplos de títulos que se repetem de modo relevante e podem ser verificadas entre as muitas sequências aleatórias de assuntos e personagens presentes em crônicas drummondianas. A proximidade na temática, bem como a repetição de títulos como séries, serão questões que servirão de exemplos para a discussão posteriormente, em que ressaltaremos algumas dessas crônicas com títulos repetidos, formando séries a partir da temática do cotidiano da cidade.

O trabalho com a escrita para o jornal instiga a busca por uma linguagem que ajude a representar o cotidiano. Graças a essa diretriz, que aponta para a oralidade progressiva da crônica, abre-se um caminho importante para se compreender a produção de C.D.A. Uma das grandes virtudes do Modernismo de 22 foi arrancar a literatura de uma espécie de “Olimpo para fazê-la vir morar no Brasil” (Dimas, 1981, p. 216), afirma Antonio Dimas no texto “A crônica”, apresentado no importante seminário sobre o escritor mineiro organizado pela University of Califórnia, em Santa Barbara, nos Estados Unidos, em 1981. O crítico brasileiro, então, refuta o argumento que discrimina a crônica com base na sua efemeridade, relacionada à sua veiculação em jornal.

Conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, há uma predisposição na contaminação em críticos que manifestam a marca de inferioridade da crônica perante outros tipos de textos narrativos. Por vezes, sua

adesão ao jornal, suporte submetido à factualidade histórica, parece que a rebaixou ao limbo da literatura. Antonio Dimas sugere que se deve desconfiar do caráter efêmero imposto à escrita, por este se vincular ao jornal ou a revistas. Se fosse verdadeira a premissa de que estaria condenado ao esquecimento rápido ou a uma qualidade necessariamente inferior, nossa história literária não apresentaria tantos cronistas de mérito, e nem as editoras investiriam na publicação de coletâneas e antologias.

Por esse motivo, esta tese reforça que a crônica não se define por características tão frágeis, as quais confirmariam essa insistência dos estudos sobre o texto que lidam de modo precário com a concepção de efemeridade que se impõe à crônica. Mas seria a prova de que essa reflexão não se aplica, em razão de novos contextos de publicação em que a crônica conseguiu se consolidar, especialmente com a difusão de meios e suportes tecnológicos. O próprio poeta-cronista tem a consciência do caráter precário do periódico. No jornal, a crônica está condicionada às características peculiares à imprensa de massa, ou seja, o texto é escrito para ser logo consumido e abandonado pelo leitor. Ao selecionar crônicas que comporão uma obra, Drummond sabe que o precário cede lugar ao perene, e, reexaminando suas composições, as reorganiza, às vezes aperfeiçoando detalhes. Isso aconteceu também na passagem de alguns periódicos para o livro: além da reestruturação que as crônicas sofreram, alguns títulos foram alterados.

Verificam-se textos que não se encontram em livros, e esse material inédito está acessível para consulta por meio dos periódicos digitalizados. Seria até irônico pensar que justamente o suporte do jornal, tão acusado de condenar a crônica a uma condição de efemeridade, é o suporte que hoje, no Brasil, se encontra resguardado em arquivos digitais. No caso de Drummond, quase todos os seus livros são encontrados com facilidade em domínio público pela internet. Podemos pensar que muitos outros livros ainda não possuem essa disponibilidade de acesso digital, todavia, mesmo assim não é difícil perceber que a literatura acompanha o contexto da revolução digital. Apresenta-se diretamente no meio digital, como é o caso de crônicas veiculadas diretamente em blogues, *sites*, *e-books* ou em redes sociais.

A literatura assume, então, novos suportes tecnológicos que diferenciam os textos veiculados em meios digitais do texto de outrora, impresso. Contudo, se ressignifica a partir da alteração das configurações de recepção no meio digital.

Nesse caso, é possível uma leitura direcionada por buscas de palavras, termos, ou seja, pode-se abusar das combinações para refinar uma pesquisa a partir de um determinado campo semântico. Com os avanços relacionados à informática e à criação do espaço virtual, a literatura se expandiu para novas possibilidades quanto à capacidade e disponibilidade de suportes e à circulação de todas as modalidades textuais, desde as mais convencionais até os textos mais sofisticados e artisticamente elaborados. A sociedade tem passado por diversas transformações simultâneas, que têm acelerado o avanço de tecnologias, principalmente daquelas relacionadas aos meios de comunicação. Assim, a literatura pode apresentar-se em um amplo leque de modalidades textuais que incitam não só o receptor, mas também o artista, a levar em consideração novas possibilidades. Mais que um instrumento para agilizar a reprodução de textos clássicos, as tecnologias e os suportes informatizados são um rico universo de criação e exploração da leitura dos signos.

A despeito da relação entre a escrita e a tecnologia, Pierre Lévy, na obra *O que é virtual?*, afirma que não se pode considerar o computador como uma ferramenta mais prática que uma máquina de escrever, uma fotocopidora ou papéis e canetas. Um texto impresso em papel, embora produzido por computador, não tem estatuto ontológico nem propriedade estética fundamentalmente diferente de um texto redigido com instrumentos do século XIX. Pode-se dizer o mesmo de uma imagem ou de um filme feitos por computador e vistos por intermédio de suportes clássicos. Mas, se considerarmos o conjunto de textos e imagens que o leitor pode acessar ao interagir com um computador, penetramos em um novo universo de criação e de leitura de signos. “Considerar o computador apenas como um instrumento a mais para produzir textos, sons ou imagens sobre um suporte fixo (papel, película, fita magnética) equivale a negar sua fecundidade propriamente cultural, ou seja, o aparecimento de novos gêneros ligados à interatividade” (Lévy, 1996, p. 43).

Tomando essas novas relações de interatividade do texto literário, é necessário relacionar os novos contextos de suporte e recepção das crônicas escritas por Carlos Drummond de Andrade para a coluna “Imagens”. Entre eles, destacou-se a digitalização de periódicos, especificamente do *Correio da Manhã*, cujas edições foram encontradas na íntegra na plataforma da Hemeroteca Digital, a principal fonte de pesquisa da presente tese. Além disso, os arquivos

digitalizados desses textos guardados e datados pelo autor se encontram na Fundação Casa de Rui Barbosa, como será visto mais pontualmente na seção a seguir.

A utilização de recursos tecnológicos para transpor todo esse material para o meio digital permitiu novas experiências de circulação do texto literário. Essa nova experiência de virtualização da escrita evidencia o que Pierre Lévy configura como “inteligência coletiva” – no sentido de essas digitalizações se aproximarem da ideia de que existe uma rede atuante de pessoas que estão silenciosamente transformando a realidade humana de forma planetária ou globalizada. Nessa trilha de pensamento, o arquivo de textos literários publicados em periódicos conserva a memória da história da imprensa e da literatura no Brasil, por meio também da consulta ao arquivo dos periódicos digitalizados que contêm a produção cronística de Carlos Drummond de Andrade.

Considerou-se como metodologia o levantamento das crônicas de C.D.A. para a coluna “Imagens”. Nessa perspectiva, se considera que esses textos foram transportados para um novo suporte, em que adquiriram novos contextos de prática de leitura. Por conseguinte, esta tese tenciona contrapor os textos buscados em fonte primária para proceder à investigação das crônicas que foram selecionadas para compor coletâneas ou antologias em livros, em especial, a investigação de crônicas que priorizam a cidade como foco da escrita. Para tanto, foi necessária a elaboração de uma tabela na qual consta a relação das crônicas publicadas em livro, assim como seus respectivos títulos, datas e nome do volume em que se encontram as republicações.

Ao mesmo tempo, procede-se à discussão sobre as obras literárias, tão somente as que possuem crônicas publicadas originalmente no *Correio*. São elas: *Fala, amendoeira*, de 1957, *A bolsa & a vida*, de 1962, *Cadeira de balanço*, de 1966, *Caminhos de João Brandão*, de 1970, que possuem em sua completude textos que foram publicados originalmente para aquele jornal. Além das obras *O poder ultrajovem*, de 1972, *70 historinhas*, de 1978, *Versiprosa*, 1967, organizadas pelo próprio autor com textos publicados em diversos periódicos, incluindo o *Correio*. Seguem-se as obras póstumas *O autorretrato e outras crônicas*, de 1989, *Quando é dia de futebol*, de 2002, *Receita de ano novo*, de 2008. São consideradas ainda as antologias em que foram selecionados textos da

coluna “Imagens”, a saber:²² *Quadrante I e II*, de 1962 e 1963, respectivamente, *Vozes da cidade*, de 1965, *Elenco de cronistas modernos*, de 1971, *Para gostar de ler* (v. 1-5, 1977-1980), *Quatro vozes*, de 1984, e a mais recente, *Boa companhia*, de 2005.

Desse modo, dando continuidade a este capítulo será focado a seguir o momento de produção das crônicas elaboradas para o *Correio da Manhã*, jornal que traçou uma história combativa na imprensa brasileira. O enfoque se dirige às décadas de 1950 e 1960, por ser o período no qual a coluna “Imagens” circulou com assiduidade, tendo diagramação fixa, na página 6, juntamente com manchetes, reportagens e notícias diversas. Essa inserção da crônica, uma modalidade sem pretensão de realismo ou ficções, no meio do repertório de textos jornalísticos, é realizada com maestria por Carlos Drummond de Andrade, poeta consagrado, que, porém, atuou também na profissão de cronista-jornalista.

3.2

“Imagem centenária”: o jornal combativo?

A imagem do busto de Paulo Bittencourt localizada na praça do bairro Peixoto, em Copacabana, no Rio de Janeiro, onde Carlos Drummond de Andrade morou a maior parte de sua vida, serviu de tema para a crônica de 6 de fevereiro de 1966. Nessa data, homenageia o centenário de nascimento do fundador do jornal *Correio da Manhã* com o texto cujo título era “Imagem centenária: O jornalista”.²³ Relembra quem foi “o criador dessa atitude mental, moral e política” do jornal, “um cidadão desarmado”, para quem a palavra “oposição” significava “inconformidade ativa e fiscalizadora” (Andrade, 1966, p. 6).

Para Drummond Edmundo Bittencourt não se limitava às paredes de seu jornal, pois não temia os poderosos, pelo contrário. Destaca que houve épocas em que governantes “tremiam a um simples editorial” (Andrade, 1966, p. 6). O jornal

²² Os dados sobre o levantamento dos livros que contêm crônicas publicadas no jornal *Correio da Manhã* foram retirados da série *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicada pelo Instituto Moreira Salles, em outubro de 2012. A edição foi toda dedicada à obra de Carlos Drummond de Andrade, e a seção “Guia” traz a relação das obras do autor, assim dividida: “A. Em vida”; e “B. Póstumas”. Dentro das duas seções, encontra-se o subitem “Crônica”, com os livros do gênero enumerados em ordem cronológica.

²³ O texto não foi publicado em livro.

se fazia presente como referência importante para a sua época, assinalado por “lutas jornalísticas” que marcaram sua trajetória.

No texto, o cronista conseguiu integrar no cotidiano da praça a memória do jornalista, ao associar o convívio entre as crianças que brincavam na praça e o “homem do jornal”, tão importante par a história da imprensa no Brasil. Eis um trecho na crônica:

Edmundo Bittencourt tem hoje um busto no Bairro Peixoto, numa praça tranquila onde crianças brincam. Praça que, pelo seu ar antigo, docemente provinciano, merecia um poema elegíaco de Ribeiro Couto.²⁴ Existem nela algumas magníficas touceiras de bambu, vegetação estimada em jardins do interior, quando ainda não se tinham inventado os infelizes arbustos com figura de gente e de bichos. Sempre que passo por lá, verdejam e rumorejam em mim os bambuzais de minha terra natal, que nem sei se existem mais a não ser neste peito mineiro.

Em uma praça dessa ordem, que é [*ilegível*] e deixa-a-vida-correr, o busto de Edmund Bittencourt, para quem conheceu o jornalista ou sabe de seu papel na crítica dos costumes políticos do Brasil, transmitir uma impressão de repouso do guerreiro. Tudo se pacifica na imagem imobilizada, e os garotos devem sentir-se à vontade pulando em volta do pedestal como em torno da poltrona de um vovô, complacente, que conta história.

O texto continua com um tom de ironia, ao comparar Edmundo Bittencourt com o “castigador de demônios”, figura ilustrada por Padre Anchieta em um dos seus autos, que serviu para simbolizar o jornalismo de combate praticado desde a fundação do jornal, o qual se tornou um dos mais sólidos e prestigiosos formadores de opinião do país.

Grande parte dos leitores da época, incluindo o poeta (“desde a infância”), acompanhava a trajetória de combate do *Correio* (Andrade, 1966, p. 6). A intenção assertiva de noticiar a verdade dos acontecimentos e sua influência popular se manteve firme, desde sua fundação no início do século XX. Nesse momento, a imprensa brasileira se concentrava no eixo Rio-São Paulo, e o Brasil encontrava-se imerso em problemas herdados do período colonial, com uma economia ainda incipiente, conturbado por movimentos políticos como a Guerra de Canudos, a abolição da escravatura e a Proclamação da República. Pouco depois, se iniciaria a campanha civilista mencionada, a seguir, por Drummond,

²⁴ Ribeiro Couto foi um escritor e diplomata brasileiro, herdeiro do Simbolismo, um momento precursor do Modernismo, movimento a que se ligou a partir de 1922. Escreveu obras em prosa e em poesia.

que ocorreu em 1910 e buscava promover Rui Barbosa à presidência da República:

E, contudo, aquele homem foi o padre Anchieta em um de seus autos, chamaria de “castigador de demônios”. Durante trinta anos exerceu o jornalismo com apetite de combate que outros costumavam revelar no seu início de carreira mas vão perdendo com o tempo, se é que não substituem por outros apetites mais conformadores. Esse espírito de combate servia a uma concepção pessoal de justiça, verdade e probidade, e se a paixão às vezes o animava, nem por isso tal concessão era esquecida. Foi a impressão que me ficou no CORREIO DA MANHÃ que acompanhei desde a infância, quando a campanha civilista, como óleo entornado, se alastrou pelo país afora, despertando em remotas e obscuros municípios um sentimento de responsabilidades republicana fadado a derrota, mas valendo como tomada de consciência popular (Grifo do autor) (Andrade, 1966, p. 6).

Nessa crônica, então, registra um pequeno espaço da história da cidade, uma praça, mas que ressignifica a “greta imagem” do busto do jornalista, “o castigador de demônios” que cumpriria a tarefa de repousar entre as crianças. Já no final da crônica, questiona o fato de os garotos brincarem na praça diante da figura de E. Bittencourt e finaliza ironicamente, ao indagar o que as crianças pensariam se soubessem que o jornalista estaria ali “presidindo seus brinquedos no gramado” (Andrade, 1966, p. 6). Em um tom mais crítico, dá a ver o entendimento sobre o poder do editor que “preside” o editorial do seu jornal em analogia aos brinquedos das crianças que frequentam a praça.

Após fazer referência ao texto de Carlos Drummond de Andrade sobre Edmundo Bittencourt, tem-se o intuito de citar e comentar algumas fontes bibliográficas importantes para demonstrar a inserção do *Correio da Manhã* em seu histórico durante 73 anos de existência. Para tal, foi feita uma apuração de eventos importantes na história brasileira, que serão aqui elencados com o objetivo de explanar sobre a trajetória marcante das edições do jornal, objeto deste estudo, em razão de Carlos Drummond ter sido um colaborador por muitos anos.

“Poucas palavras e muita sinceridade, porque desta coluna estamos escrevendo para o povo. O *Correio da Manhã* não tem nem terá jamais ligação alguma com partidos políticos. É uma folha livre” (Bittencourt, *Correio da Manhã*, 1901 p. 1). Essas palavras foram escritas pelo jornalista homenageado na crônica de Carlos Drummond, que foi o editor-chefe e dono do jornal, na página

de abertura da primeira edição, publicada em 15 de junho de 1901. Desse modo, esclarece as intenções do novo periódico, com destaque para a sinceridade com o povo, declarada pelo novo periódico, conforme vocabulário da época, que ao mesmo tempo se identificava com as classes médias conservadoras e com o pensamento liberal do Rio. Essas afirmações nem sempre foram aferidas durante momentos em que o jornal estava alinhado com governantes, praticamente até o Golpe de 30, quando se apresentavam efetivas opiniões de contestação ao poder vigente.

Com seis páginas, em que três eram dedicadas a publicar anúncios, o breve editorial, escrito por Bittencourt, critica a neutralidade da imprensa. Assim, imprime seu objetivo, já nessa primeira edição:

jornal que propõe, e quer deveras defender a casa do povo, do comércio e da lavoura, entre nós, não pode ser um jornal neutro. Há de, forçosamente, ser um jornal de opinião, e, neste sentido, uma folha política. (...) Mas desta política, desapaixonada e nobre, só uma imprensa francamente independente pode se ocupar (Bittencourt, Edmundo, *Correio da Manhã*, 1901, p. 1).

Para situar o periódico em sua conjuntura histórica, a coleção *Cadernos da comunicação*, editada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2004, retoma pontualmente alguns fatos importantes na história da imprensa carioca. Dividida em duas séries, “Memória e Estudos”, com 10 e 11 edições, respectivamente, a primeira edição da *Série memória* foi dedicada ao *Correio da Manhã*, com subtítulo *Compromisso com a verdade*. Essa é uma fonte preciosa sobre a trajetória do jornal, subsídio necessário para compreender o posicionamento político de oposição que incide sobre a trajetória do jornal, mas que nem sempre contribuiu com o escopo de demonstrar a verdade para o povo brasileiro.

Essa série sobre o *Correio da Manhã* aponta que o jornal era liberal, inovador e posicionava-se quase sempre a favor de medidas em prol do saneamento e da modernização da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, ressalta que houve contradições em relação a diversas questões atinentes à modernização da cidade, como em 1904, quando se mostra contra a vacinação obrigatória e chama de “monstruoso” o projeto de Oswaldo Cruz. Várias reportagens e charges aferiam a medida sanitária como um modo de ameaçar a liberdade individual. Outra contradição apontada é o fato de o periódico não ter se impressionado com

a inauguração da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, como demonstra o editorial “Luxo e Miséria”, de 16 de novembro de 1905:

A inauguração, apesar do número de pessoas presentes, esteve fria. (...) O povo, divorciado por completo das festas e pagodes oficiais, não teve uma aclamação, não teve um viva, para o presidente da República. (...) O dinheiro do contribuinte foi esbanjado, foi desperdiçado em indenizações vergonhosas em que se abarrotou a advocacia administrativa, foi distribuído em negociatas e arranjos (*Correio da Manhã*, 1905, p. 15, *apud Cadernos de comunicação*).

Outro fato curioso sobre o jornal foi abordado no primeiro capítulo desta tese, na discussão de questões sobre literatura e do jornalismo, tendo em vista que, no romance *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, o escritor Lima Barreto criticou ferinamente o *Correio da Manhã* e seu diretor. O romance é uma sátira ao jornal, fato notório relatado por Nelson Werneck Sodré na obra *História da imprensa no Brasil*, o qual comenta que a escolha desse jornal não esteve ligada a um propósito de ressentimento pessoal, mas à circunstância de ser tal jornal “o de maior sucesso, o mais representativo, o mais típico, o mais retratável dos órgãos” (Sodré, 1987, p. 288) da imprensa da época. Sobre o escritor do romance, escreve:

Lima Barreto sentia a transformação da imprensa brasileira, verificava o contraste entre aquela fase do jornal de circunstância, arrimado a uma figura de prestígio, e a nova fase, a da empresa jornalística cada vez mais complexa e cada vez mais inserida na complexidade de estrutura social em mudança, emergindo progressivamente a burguesia. A passagem do jornalismo de empresa era, entretanto, etapa historicamente necessária; significava o avanço; o jornalismo individual é que estava superado (Sodré, E. 1987, p. 288).

O avanço da imprensa apontada por Sodré acompanhava a Primeira Guerra Mundial. O *Correio da Manhã* noticiou o conflito com mensagens telegráficas, de vários lugares do mundo, que eram colocadas em manchetes na primeira página do jornal. As primeiras notícias, por causa da distância geográfica que separava o Brasil do conflito, se resumiam aos informes oficiais, sem opinião crítica. Depois dos primeiros ataques e bombardeios, as notícias adquiriram um caráter mais crítico, afinado com discursos dos governantes da época. Durante esse período, o jornal foi processado e teve sua edição suspensa, voltando à ativa somente com ação judicial.

Diante desse contexto, Drummond lembra-se, na crônica destacada no início deste capítulo, de quando renderam Edmundo Bittencourt e o obrigaram a fechar as portas do jornal, por ordem de autoridades. “Nas ocasiões em que o medo cedeu lugar à violência, prenderam-no e fecharam durante meses o seu jornal: sua força ainda maior. Nada se poderia contra uma porção de letras no papel” (Andrade, 1966, p. 6).

Inclusive ocorreram suspensões do jornal em outras ocasiões. Como em agosto de 1924, com a denúncia de que era responsável pela distribuição de um folheto clandestino, o *Cinco de Julho*, com propostas dos rebeldes do Levante dos 18 do Forte, fato que levou a novo fechamento do jornal. Nove meses depois, foi reaberto, mas seus proprietários Edmundo e Paulo Bittencourt estavam presos. Enquanto estavam na prisão, Moniz Sodré, pai da futura esposa de Paulo e senador na época, assumiu a direção do jornal.

Em 17 de março de 1929, Paulo Bittencourt recebeu do pai a direção e a propriedade do jornal. Mesmo aposentado, o jornalista continuou a interferir no editorial, que muitas vezes, representavam ainda interesses políticos. Uma das suas maiores contradições foi sua manifestação de apoio ao Golpe de 1930, que não comungava com os princípios de liberdade e democracia, os quais haviam inspirado outrora a fundação do jornal. O golpe liderado por Getúlio Vargas não foi uma revolução, como se tentou mascarar na época, sobretudo porque se impediu a posse de um presidente eleito, Júlio Prestes, o único presidente democraticamente eleito que não chegou a tomar posse no Brasil. Em seguida, não sustentou durante muito tempo sua adesão ao governo e se opôs a Getúlio Vargas.

Mesmo diante dessas contradições, a história do jornal, daí em diante, se confundiria com as vidas de Edmundo e Paulo Bittencourt. O filho, que sucedeu o fundador, começou a trabalhar quando se iniciava a campanha do presidente Washington Luís; apesar do sufrágio ao golpe de 1930, se arrependeu e começou a defender a reconstitucionalização do país. Por meio do jornal, moveu campanha contra Vargas, e, quando foi decretado o Estado Novo, em 1937, toda a imprensa passou a sofrer rigorosa censura, mas ainda assim o periódico manteve-se na oposição, procurando possíveis brechas para atacar o regime de força.

Todo esse contexto do Estado Novo, bem como a deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939, tiveram um profundo reflexo na imprensa do Brasil.

Para o *Correio da Manhã*, o problema estava em como furar a censura, devolvendo o debate às suas páginas. Além dos aspectos econômicos, o *Correio* sempre ficou atento às consequências da guerra também no aspecto social (*Cadernos de comunicação*, 2004, p. 25).

Em 1951, Vargas volta ao poder eleito, mas permanece somente até 1954, em razão de seu suicídio, que fez o *Correio da Manhã* interromper os ataques que dirigia ao seu governo. Em 1955, rompeu com governo que sucedeu a Getúlio, e se recusou a apoiar nas eleições daquele ano. Juscelino foi outro presidente a enfrentar a oposição impressa pelas letras do jornal, que combateu a sua política financeira, exigindo providências contra a deterioração dos preços dos produtos exportados.

Diante de fatos históricos tão densos, escritores, colunistas e colaboradores contribuíram para o jornal ser um dos mais lidos da época. Contou com revisores e redatores renomados, entre eles, escritores famosos, como Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda (década de 1940), Rubem Braga, que foi correspondente na Itália durante a II Guerra, Antonio Callado (escritor que iniciou sua carreira jornalística no *Correio*, em 1937, mas como repórter e cronista assíduo, anos depois de 1954 até 1960) e Álvaro Lins, redator-chefe de 1940 a 1956. A linguagem empregada era inovadora, com um texto jornalístico enxuto e direto.

A partir de meados da década de 1950, uma de suas principais produções são as crônicas de Carlos Drummond de Andrade, as quais apareciam primeiramente de maneira avulsa no miolo do jornal, tendo como assinatura apenas sua rubrica, C.D.A., mas que tempos depois passaram a ter o merecido destaque na última página do Primeiro Caderno, tradicionalmente na sexta página. O leitor teria primeiro acesso à massa de notícias e, no final, à opinião do jornal sobre o tema. Embaixo, às vezes, a charge. No pé da página, à direita, sempre um artigo cultural.

Por esse motivo, temos a intenção de mencionar na presente tese o percurso do *Correio da Manhã* e seu contexto político. Porém, fatos relacionados à atividade do jornal são registrados, na medida em que contribuem para traçar um panorama crítico sobre seu posicionamento. Em 1963, por causa de problemas de saúde, Paulo Bittencourt afastou-se das atividades no jornal, e, em agosto do mesmo ano, faleceu, em Estocolmo, Suécia. Após sua morte, a direção do jornal

passou para sua segunda esposa, Niomar Moniz Sodré Bittencourt. No ano seguinte, em 1964, a imprensa circulante condenou João Goulart, e mesmo um jornal liberal como o *Correio* demandou o afastamento do presidente constitucional em três editoriais.

Ainda assim, foi o primeiro jornal a se opor ao movimento militar antes de completada uma semana do golpe, no editorial “A liberdade é um dogma”, frase de Niomar Moniz, que reconstitui o compromisso básico do jornal com a democracia. Restabelecendo seu caráter de oposição, foi praticamente o único diário brasileiro a desafiar a nova ordem. Carlos Heitor Cony foi um escritor que se tornou exemplar panfletário do período inicial do regime militar e, no dia 2 de abril de 1964, saiu no jornal a primeira crônica política – “A salvação da pátria”. Suas crônicas políticas foram depois reunidas em livro – *O ato e o fato* –, onde estão os trabalhos publicados nos meses de abril e maio de 1964. Pode-se afirmar que foi a partir de Cony que o *Correio* realmente assumiu um caráter combativo.

Os fatos expostos têm a pretensão de retomar um pouco da história do *Correio da Manhã*, tendo em vista que poucos documentos se incumbiram desse papel. Além do levantamento realizado nos *Cadernos de comunicação* aqui já citados, outra importante fonte de pesquisa foi o livro *Um jornal assassinado*, de Jeferson de Andrade, que teve como colaborador outro jornalista, Joel Silva.

Esse livro narra a história do jornal, porém se restringe ao período que se seguiu ao golpe militar de 1º de abril de 1964 até a sua última edição. Para o autor, o golpe de 1964 aconteceu para impedir as transformações reclamadas pelo povo brasileiro. “Implantou-se a ditadura militar para consolidar privilégios” (Andrade, 1991, p. 4). Logo na introdução do livro, retoma a edição seguinte ao golpe, na qual as manchetes dão destaque à notícia. Em frente à sede no jornal, “leitores e jornalistas se misturavam à porta da redação do CORREIO DA MANHÃ, aguardando edições previamente anunciadas por rádios e televisões” (Grifo do autor) (Andrade, 1991, p. 2). Porém, antecipando-se, o jornal já havia demonstrado a sua posição desde março daquele ano. Entre outros textos, no editorial intitulado “O comício”, publicado em 13 de março de 1964, lê-se:

O CORREIO DA MANHÃ, em toda a sua existência, reafirmou-se como um jornal de opinião e de posições liberais, enquanto intransigente na defesa da democracia. A sua reação ao governo de João Goulart advém de sua postura tradicional, sempre ao lado da Constituição (*Correio da Manhã*, 1991, p. 17).

O jornalista salienta a coexistência do jornal com os governos que o país teve, sobretudo a partir de 1964:

A história do CORREIO DA MANHÃ está aqui, sobretudo, para expor uma face do regime ditatorial-militar do golpe de 1964. E ainda para mostrar como foi sua vida de 73 anos de circulação, interrompida inclusive por um governante prepotente, numa convivência com este regime presidencialista de cem anos e todos os seus equívocos, golpes e tramas palacianas (Andrade, 1991, p. 33).

Durante o período do regime militar, o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, entre os grandes da imprensa carioca, deixaram de circular, tiveram diretores presos, foram ocupados por forças policiais e militares. O *Correio* pagou o mais alto preço por resistir à ditadura, desaparecendo de circulação; sofreu represálias por parte do governo, e as empresas deixaram de anunciar no jornal.

Em 11 de dezembro de 1968, é publicada a crônica “Bombas na madrugada”²⁵, assinada por C.D.A, em que comenta sobre o atentado à sede do jornal durante o governo militar:

²⁵ O texto não foi publicado em livro.

O jornal em que escrevo há vinte e cinco anos sofreu um atentado terrorista. Não posso esquivar-me à emoção que este fato provoca. Sei que este jornal foi alvo, no passado, de outras formas de perseguição e intimidação. O governo Bernardes fechou-o durante meses, prendendo seus diretores. Já no meu tempo de colaborador, ameaças e perigos reais cercaram-lhe a sede. Vi mais de uma vez seu pessoal preparado para o que desse e viesse, no resguardo da segurança do jornal, visando em sua independência e julgamento. Nunca se curvou. Vem daí sua força desarmada. É um jornal, nada mais que um jornal, maço de papel que registra os fatos, comenta e critica os poderosos. Pode eventualmente cometer injustiças, porém não o erro de se calar. É sobre essa opinião viva, participante, este direito de analisar e comentar, que tradicionalmente se manifesta a intolerância, agora sob forma de bomba (Andrade, 1968, p. 6).

Sobre o evento, José Maria Cançado, na biografia de Drummond de Andrade *Os sapatos de Orfeu*, menciona essa crônica, descrevendo o quanto o cronista ficou enfurecido com o atentado:

O quadro político se deteriorava dia a dia, e no início de dezembro, desta vez sim, aturdido por um atentado terrorista contra o Correio (“o jornal em que escrevo há vinte e cinco anos”), Carlos Drummond de Andrade publicou artigo enfezado. Nele, ele falava na extrema intolerância do governo com os grupos de direita responsáveis pelas bombas, como a que tinha sido lançada no Edifício Marquês Herval, na Avenida Rio Branco, onde funcionava a agência do jornal (Cançado, 2012, p. 303).

Dois dias depois de denunciado o atentado ao jornal, na crônica escrita por Drummond, em 13 de dezembro de 1968, foi preso o diretor-superintendente e redator-chefe e, no dia 7 de janeiro, todos os seus administradores, inclusive o próprio diretor de redação e a diretora-presidente, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, que teve seus direitos políticos cassados por dez anos, prazo comum determinado pelos militares para essa punição sem qualquer processo. Foi apreendida toda a edição do jornal daquele dia, antes de ser integralmente impressa.

No dia 26 de fevereiro, com suposto fundamento na Lei de Segurança Nacional, foi ordenada a suspensão de circulação do *Correio da Manhã* por cinco dias. Tantas ocorrências tiveram repercussão desastrosa na vida financeira do jornal. A publicidade caiu assustadoramente, o jornal entrou em decadência rapidamente, e metade da redação foi dispensada. Em 11 de março de 1969, o jornal entrou com pedido de concordata preventiva, a ser paga no prazo de dois

anos. Até ser arrendado ao grupo Ecos (Editora Comunicações Sistemas Gráficos), encabeçado pelo empreiteiro Maurício Nunes de Alencar, em 1969, o *Correio da Manhã* fustigou e incomodou como nenhum outro o regime militar que ajudara a conduzir ao poder em 1964, na suposição de estar sendo coerente com os princípios de 1901, “na defesa dos direitos do povo e das suas liberdades”. As mudanças por que passa a imprensa da cidade se iniciam com uma crise representativa, que culminará com o desaparecimento do *Correio da Manhã*, em meados dos anos 1970, mas que a rigor já era sentida desde a década anterior.

Em 7 de setembro de 1969, é assinado um contrato entre Niomar Moniz Sodré Bittencourt e o grupo de empresas Cia. Metropolitana de Construções, com o prazo de quatro anos e cinco meses. Essa organização, dos ramos de estradas de rodagem, adquire o direito de utilizar as instalações administrativas da sede e das sucursais do jornal, além do título para continuar a circulação do periódico. O interesse de um grupo empresarial do ramo de construção de estradas é explicado por este possuir aspirações políticas de apoio ao ministro dos transportes da época.

Marialva Barbosa, pesquisadora da imprensa brasileira, explica no livro *História cultural da imprensa* que o grupo responsável pelo arrendamento do *Correio*, depois de passados os primeiros anos, deixa de cumprir o contrato, sobretudo em relação ao pagamento das dívidas do jornal. Houve um longo período de contestação na justiça pela proprietária do jornal: “a herdeira procurou denunciar por meio de cartas a tentativa – segundo ela – de liquidar o periódico” (Barbosa, 2017, p. 207).

A tentativa da proprietária de um novo controle do jornal vai até 8 de julho de 1974, quando sai a última edição do jornal. Barbosa cita o depoimento de um dos jornalistas sobre a estratégia de findar o periódico:

O grupo então arrendou o *Correio da Manhã* (...) escolheu para redator chefe o pior redator chefe da história do *Correio da Manhã*, *hours concours*, que era o Paulo Germano Magalhães, filho do Agamenon Magalhães. Tinha sido deputado federal. Não havia condição desse homem dar certo, porque ele não tinha noção de jornal. Ele um dia pegou uma tese da Escola Superior de Guerra, reduziu para 66 linhas e botou o editorial do jornal! (...) também resolveu botar na última página perfis militares com fotos daqueles generais que mandavam aí (*Correio da Manhã apud* Barbosa, 2017, p. 207).

O *Correio* deixou de circular em 8 de junho de 1974, com uma edição de apenas oito páginas e 3 mil exemplares, reflexo da crise que reduzira de mil para 182 os empregados, todos com salários atrasados. Aos 73 anos, o jornal, que atingira tiragens diárias superiores a 200 mil exemplares, passou a responder a um processo de falência.

3.3

A rubrica C.D.A.

A despeito da crônica ser pensada primeiro em relação à imprensa, a que sempre esteve vinculada a sua produção, esta tese propõe analisar como se dá a partir desse suporte a relação contratual entre autor e leitor. Tal questão pode ser pensada em detrimento das especificidades do contexto de produção. Por conseguinte, em novas condições de compreensão, a recepção das crônicas poderá variar de modo contingente, como ocorre com alguns textos selecionados para compor o *corpus* desta tese, os quais são capazes de persistir no tempo, significando algo para leitores de outras épocas. A sistematização e seleção do material transposto para o livro é outra questão que permeou esse percurso investigativo, e será analisada posteriormente, ainda neste capítulo.

Neste momento, a pretensão é discorrer sobre a referência da rubrica C.D.A., iniciais do nome do cronista, que acompanha todos os textos da coluna em estudo, e indicar que tal fato não significa apenas uma simples assinatura, tendo em vista a intencionalidade e por fazer parte de uma seção publicada dentro de um periódico. Por isso, o “efeito de rubrica” sugere o sentido de continuidade na produção de uma escrita que usa o título de “Imagens”, que repercute durante quase todo o período de contribuição do autor para o *Correio da Manhã*. De modo semelhante à estratégia de repetição do título central, a repetição da rubrica indica

uma leitura pertinente que incide em uma marca de autoria importante como objeto de análise.

Claúdia Poncioni (2002), no artigo já citado, “C.D.A: cronista do *Correio da Manhã*”, menciona que

a assinatura C.D.A. figurava igualmente em itálico. Contudo, em caso de *post-scriptum*, este vinha em romano. Todos esses detalhes parecem ter sido propositalmente escolhidos por Drummond. Não dispomos de elementos que confirmem esta hipótese, mas levando em conta a minúcia do autor e seu interesse pela forma, isso parece-nos evidente. (...). Nesse sentido, a enunciação, neste caso, as crônicas são a manifestação da singularidade mais absoluta de Drummond, que a crônica concretiza. O leitor de hoje depara com recortes de jornal que se seguem, se encadeiam. É grande a tentação de fingir-se um demiurgo e colocar todas essas Imagens em movimento para chegar assim a recriar uma realidade que ficou para sempre atrás. Como os fotogramas de um filme, as Imagens que se seguem se relacionam diretamente ou não, são o filme das visões de Drummond de seu cotidiano e da vida nacional nos anos 50/60 (Poncioni, 2002, p. 146).

Destaca-se que houve a retirada dessa assinatura no processo de transposição desses textos que também circularam em livro. Mas, tendo como base um suporte midiático, a coluna “Imagens” está inserida dentro de um projeto editorial, e por isso precisou se adequar. Ainda a periodicidade de publicação concedida pelo jornal determinou uma lógica, em razão da sua aparição regular, que previa por parte dos leitores uma abordagem dos assuntos cotidianos atuais. O público leitor esteve sujeito à disposição das seções do jornal, que possui uma organização específica, e que, mesmo com essa “limitação” de espaço, conseguiu produzir uma escrita preocupada em retratar fragmentos do cotidiano a partir da perspectiva do “autor suposto”, que será identificado neste capítulo pela proximidade com o “narrador personagem”.

Drummond não utiliza apenas a sua voz; como interlocutor participante da narração, cria personagens com os quais dialoga acerca de questões importantes sobre a realidade brasileira. Para manter uma relação de reconhecimento com os leitores, criou a rubrica C.D.A., utilizada como marca pessoal que imprime autoria ao texto. Esse registro deixa evidente uma característica importante da crônica drummondiana, que é a escrita em gênero epistolar. Muitas crônicas foram escritas a um destinatário específico, mas, quando isso não ocorria diretamente, o uso da rubrica C.D.A. parecia apresentar-se sendo o remetente o próprio autor.

Assim, ao perpetuar esse rito da assinatura, principalmente em seus textos escritos para o jornal, o autor, personagem-cronista, estava atento às questões de seu tempo. Constatase, então, efeitos pela regularidade e pela organização do suporte a que está vinculada, reconhecido por ser espaço dedicado às notícias. Vale ressaltar que o convívio com outros textos é inerente à prática da escrita jornalística, mas não é tão comum na literatura. As diversidades de representações simbólicas dos textos jornalísticos os distinguem não necessariamente pela similaridade, ou seja, não é a proximidade fundamentalmente que os une, mas o suporte de publicação. Nessa relação, é possível inferir que, por meio da crônica, o relato comum do jornalismo tocou a literatura, não só no sentido de influenciar a produção de textos literários, como também os jornais passaram, desde os folhetins, a veicular a sua publicação.

Em muitos casos fica evidente o diálogo entre os textos que estão localizados na mesma página, constatando-se que embora cada escritor fosse responsável por sua coluna, ninguém produzia isoladamente, e cada escrito integraria algo maior – a edição do *Correio da Manhã*. Mesmo diante desse quadro, no movimento de leitura dessas crônicas os elementos da matriz literária empregados garantem uma qualidade de boa prosa; a informação bruta desaparece, em favor de uma escrita literária lapidada pela realidade.

Pode-se dizer que a autonomia estética dos escritos consegue se sobrepôr à matriz jornalística, em razão da força e riqueza do uso da linguagem. Os textos são dispostos de maneira diferente, não tão funcional quanto as crônicas que aparecem em livro. Esse novo suporte, em consonância com um conjunto de procedimentos propriamente literários, implica a compreensão de outro *modus operandi*, pois, em todos os casos, quando transpostas para o livro, tanto a rubrica C.D.A. utilizada no jornal quanto o título “imagens” foram retirados pelo próprio escritor. Desse modo, traduzem um novo efeito que o cronista deseja alcançar, na leitura das crônicas, agora, mais afastadas do intervalo entre texto literário e jornalístico e das acusações de efemeridade.

Drummond e toda uma geração de artistas representaram coletivamente um tipo de escrita que se consolidará sob o signo da resistência para com a época moderna. A autodenominação de *gauche*, na abertura do seu livro de estreia de poemas – *Alguma poesia* (de 1930) –, trata-se de uma autodeclaração que não o afasta da sua realidade. Estar “à esquerda”, porém, não significa estar

desconectado com o mundo exterior, dado que o ser *gauche* é, também, reflexo da cisão do indivíduo com o mundo moderno e fragmentário. É esse indivíduo *gauche* que Affonso Romano de Sant'Anna (1980) chama, ao analisar Drummond, de excêntrico, desajustado, *displaced person*.

É importante mencionar que o escritor não esteve alheio às inovações apresentadas pela arte moderna e modernista e, por isso, apresenta, tal como na poesia, uma prosa de ficção afinada com as propostas de seu contexto literário. Isso sem desconsiderar, obviamente, o seu estilo singularíssimo, sofisticado, a ponto de o escritor criar João Brandão, entre outros personagens – presentes em vários textos, uma espécie de *alter ego* –, em crônicas bem próximas de contos. E não raro, aparecem outros personagens ou narradores que são exemplares de tipos *gauches*.

Sobre a ficção da narrativa curta, como a crônica, Ricardo Piglia, ao desenvolver algumas “teses sobre o conto”, no livro *Formas breves* (2004), defende que o conto moderno sempre narra duas histórias, uma aparente e outra secreta, que é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão, e que a arte do contista está em saber cifrar a história secreta nos interstícios da história aparente, de maneira que elas pareçam uma só. Para ele, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única, que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (Piglia, 2004, p. 94).

Essa teoria parece coadunar com o que Drummond, muitas vezes, propôs em suas crônicas, modernas e modernistas, principalmente no tocante à questão da cidade e da experiência urbana. Ao criar suas crônicas, Drummond demonstra a consciência de uma poética literária em sintonia com a Modernidade literária e com o Modernismo brasileiro – com toda a carga de mudanças e de rupturas que eles propõem –, que, ao mesmo tempo, se vincula a um diálogo amistoso com a tradição.

Assim sendo, o poeta e cronista, escritor reconhecido e bastante atuante com sua escrita, misturou-se a inúmeras vozes que apareceram em sua literatura. Personagens foram criados, já destacados aqui; apresentou algumas vezes em suas crônicas personagens como o “Antonio Crispim” ou “Barba Azul”; na poesia, foi “Robinson Crusoé” e “José”, entre outros. A par das citadas, houve muitas outras figuras que serviram para mascarar o próprio autor.

Augusto Massi observa que Drummond utilizou o pseudônimo Antonio Crispim, durante anos, para assinar reportagens, traduções, poemas, crônicas. Também usou o disfarce de Barba Azul para assinar uma seção no jornal *Minas Gerais* no ano de 1931. No ano seguinte aparece a rubrica – José Luís – intitulada “O homem da rua”. Logo depois, ainda no mesmo jornal, emite “opiniões de um camundongo” em uma seção em que assina Mickey.

Massi destaca que “o cronista sempre cultivou a arte de pseudônimos. Os mais famosos e longevos foram Antonio Crispim e João Brandão”. O primeiro estreou no *Jornal Diário de Minas*, na década de 1920, enquanto o segundo surgiu no *Correio da Manhã*, no primeiro ano de circulação da coluna “Imagens”, na crônica publicada, em 1º de julho de 1954.

Diversos foram os textos em que o personagem João Brandão apareceu, e a demonstração de sua importância para o próprio Drummond pode ser comprovada com o fato de que reuniu alguns desses textos e batizou a coletânea *Caminhos de João Brandão*. Dada a importância da questão, as máscaras que serão observadas nos textos escritos para a coluna “Imagens” apresentaram, por exemplo, as assinaturas de João Brandão e Vate-noturno, o último, em menor proporção, porém, mesmo assim, salutar para evidenciar a estratégia de Drummond em criar personagens. Ainda não existem muitos trabalhos sobre a importância dessas máscaras na obra drummondiana, mas sem dúvida representam potencial para estudo.

Outros dois pseudônimos menos conhecidos também apareceram em livro, “O observador literário” e “Policarpo Quaresma”. Ambos estão veiculados na revista *Euclides* e no jornal *A Manhã* e corroboram a ideia de que esses pseudônimos, que ora se apresentam como personagens ora são rubricas, registram marcas de autoria que assumem vários territórios da personalidade do escritor e estão inseridos em seu espaço de criação.

A partir dessas questões, a segunda parte desta seção propõe discutir a noção de autoria e, conseqüentemente, a concepção de “ficção de autores” e “narrador suposto”, a partir de um fluxo de discussão proposto por Abel Baptista no livro *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. A obra parte da premissa de que o aspecto menos estudado da ficção de Machado de Assis seria, na sua acepção, a “ficção de autores”.

O crítico português afirma ainda que o biografismo é uma modalidade precária da crítica, estruturada segundo um princípio de atribuição. Cita a noção de “autor implicado” ou “narrador implícito”, do crítico estadunidense Wayne Booth, no livro *The rhetoric of fiction*, cujo foco de estudos é o processo de narratividade, em que a figura central é o narrador, o qual assume a função humana de “contar histórias”. Para Booth, o produto de uma obra é o que a pessoa escolheu e calculou, consciente ou inconscientemente, para que fosse aquilo que lemos. Nesse sentido, a pretensa objetividade do escritor não passaria por um meio retórico; mantendo-se os termos de Booth, *implied author* se refere a uma das máscaras que serve ao autor real para construir o “autor implicado”.

Na obra citada, Booth, especificamente no capítulo “Reliable narrators as dramatized for the implied author”, introduziu o termo *implied author*, para distinguir o narrador do texto do autor real, sob uma perspectiva em que a narrativa se dá a partir do narrador onisciente, aquele que tudo vê. Sendo assim, o autor implícito se mascara de personagem da história, falando em um monólogo com suas impressões, seu ponto de vista. Nessa acepção, Baptista considera que essa “retórica da harmonia”, entre autor que atua como personagem e leitor que espera essa participação no terreno específico do texto, é “tanto uma origem da estratégia que conduz a leitura, como uma construção do leitor” (Baptista, 2003, p. 118).

Baptista compara a imagem de Machado de Assis biográfico com o Machado “implicado”, ou seja, implícito por meio de seus narradores e, assim, questiona quem é que aparece como autor, e problematiza “o que fala com a máscara de Dom Casmurro, com o disfarce do conselheiro Aires ou com a careta de Brás Cubas” (Baptista, 2003, p. 118). Desse modo, desconfia do biografismo, ou esforço para superar a questão da autoria, procurando entender o texto literário a partir de uma “existência autônoma”, expressão utilizada em referência a Booth, que acusa a crítica de não permitir a criação de condições favoráveis para o estudo crítico dessa singular “ficção de autores que representa uma das características notórias da escrita machadiana” (Baptista, 2003, p. 119).

Tendo em vista que a distinção entre autor e narrador é hoje um lugar-comum, Baptista afirma ser agora mais frequente encontrar caracterizações da “pseudoautobiografia”, ou do “narrador intruso”, ou da “representação paródica do discurso do outro”. Essas são questões importantes para a atualização de

leituras do discurso ficcional, que desenvolveu com o gênero romanesco a ideia do narrador como origem que garante o paradoxo sobre a constituição da noção moderna de autor. Tal noção constata existirem variados jogos de narração concebidos por um “eu explícito”, mas não “dramatizado”, que mantém relação com o autor.

Nesse sentido, não só os romances de Machado de Assis permitem pensar a encenação das “ficções de autor”, mas a crônica narrativa pode movimentar-se “dispersando a origem única e tornando-a efetivamente tão suposta como qualquer outro autor disposto” (Baptista, 2003, p. 124). Depois disso, a narrativa ficcional moderna recusa qualquer “instância normalizadora que enclausure o texto na referência de uma origem única” (Baptista, 2003, p. 124) e chama atenção para não cairmos no risco de pensar que tudo pode ser alegoria, em que todo fingimento remete a outro fingimento. A existência de tal risco faz suspeitar que seja impossível a distinção entre “o rosto e a máscara” e deixa clara a existência da pluralidade irredutível das máscaras possíveis do narrador assumindo posições discursivas diferentes.

Nesse contexto, há inclusive o risco de indistinção entre a “fisionomia íntima” e a máscara. Quanto ao problema do lugar do autor “suposto”, Baptista exemplifica a partir de romances de Machado de Assis e problematiza que não se pode atribuir ao autor nada do que foi dito, mas também não se pode ignorar que Machado foi quem escreveu tudo o que foi dito. Em traços simplificadores, a introdução do autor não vale apenas como instrumento de organização de um universo narrativo, mas também como instrumento de transmissão de uma concepção do mundo.

Por outras palavras, não importa apenas a vida de Brás Cubas e o relato que dela faz: importa sobretudo a experiência de Brás Cubas configurada num discurso. (...) a sua experiência passa pelo modo como esses fatos e acontecimentos marcaram a sua relação com o mundo e com os outros. Tocamos, então, como se compreende, o problema da natureza alegórica do texto. E é aqui que se enquadra a concepção persistente do pessimismo machadiano, como é aqui que surge a interpretação de Brás Cubas como um *alter ego* de Machado: em suma, um Brás Cubas pessimista enquanto porta-voz privilegiado do pessimismo machadiano (Baptista, 2003, p. 131).

Observa-se, a partir daí, o lineamento de uma crise entre o “autor suposto” e o “autor efetivo”, quando passa a existir a possibilidade de remeter a Machado o

ponto de vista de Brás Cubas, marcando-se, assim, a singularidade de sua experiência. Contudo, a diferença entre a concepção de mundo do “autor ficcional” e a concepção do mundo do “autor efetivo” delimitou o que Baptista definiu como “ficção do autor”. Descreve que há “um sentido que provavelmente nos obrigará a reconhecer que um romance não pode transmitir a concepção do mundo do seu autor, mas pode obrigar-nos a pensar o mundo ao pôr em cena a singularidade de uma experiência” (Baptista, 2003, p. 131). Para o autor, não se trata apenas do sentido de significação no romance, mas o entendimento de que o romance possibilita significações possíveis de outros textos narrativos, como a crônica.

Esta tese não propõe a análise de romances nem tampouco Carlos Drummond de Andrade praticou essa modalidade da narrativa: apesar de sua vasta produção escrita, nunca publicou nenhum romance. Entretanto, a crítica realizada por Baptista sobre Machado de Assis ajuda a pensar a relação entre a voz do autor e a voz dos personagens por ele criados. Drummond criou João Brandão, José, Vate-Noturno, Barba Azul, Antônio Crispim, entre outros personagens que, de certo modo, servem de suporte para pensar a “ficção de autores” discutida pelo crítico português. Ora, com a obra *Autorretrato e outras crônicas* (que será analisada mais adiante neste capítulo, por conter textos pertencentes à coluna “Imagens”), ratifica a intenção de se colocar por meio do ensejo de uma “pseudoautobiografia”, pois a ideia de “autorretrato” faz ver que a concepção de presente como personagem “se reflete” na narrativa.

Retornando a Baptista que apresenta os usos do silêncio como uma estratégia retórica de “desaparecimento” autoral, atuando em duplo desempenho, ou seja, em desempenho do leitor, que poderá reuni-los, realisticamente, porém, não por sua mera intenção e vontade. Cabe enfatizar que a tensão e o distanciamento do autor e o do observador são marcas essenciais dos domínios da ficção e também fonte de efeitos distintos. Este efeito de tensão proporciona a liberdade de habitar mundos diferentes, com seus duplos possíveis.

O crítico francês Roland Barthes é referência na discussão sobre autoria na literatura moderna. No ensaio “A morte do autor”, de 1968, professa sobre o desligamento do autor em relação à escritura, propondo metaforicamente a “morte” deste a favor do “nascimento” do leitor. Barthes argumenta não haver apenas uma voz “de origem” no texto, em oposição à crítica literária de sua época,

que esperava do autor a palavra final, o significado do texto, e considera o leitor instância múltipla de significações, entendimentos, perspectivas, experiências e interpretações, conforme expõe:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (Barthes, 1988, p. 70).

Questões relacionadas ao autor e à autoria, então, são colocadas em xeque por Barthes, que lança as seguintes indagações sobre a voz da narrativa, usando como exemplo o escritor francês Honoré de Balzac:

quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias ‘literárias’ sobre a mulher? (Barthes, 1988, p. 65).

Após a análise, Barthes constata que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (Barthes, 1988, p. 65). Aparentemente atribuindo uma ideia de filiação ao texto, a perspectiva barthesiana enuncia que toda interpretação deve ser feita sob a perspectiva do texto. Não é mais a fala do autor, é a fala da linguagem textual em si, que atua diante do leitor, produzindo um determinado efeito. Ao rejeitar o autor, Barthes não defende a dissolução do ser criativo, do artista, mas propõe uma nova visão para a crítica literária da época, que encarava o texto como uma declaração do autor e cujo entendimento estava alicerçado na biografia e na psicologia do escritor, desviando, portanto, segundo Barthes, a atenção do texto para o autor do texto. Barthes profere que o *scriptor* moderno nasce com o texto, eliminando a ideia de antecedência, de um antes e um depois do texto, de um traço de origem, de um sentido único, assim como colocou Abel Baptista.

Barthes enuncia que no texto há “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações” (Barthes, 1988, p. 68-69). Em suas conclusões, o pensador francês acentua que dar um autor a um texto é impor à escrita um campo hermético, sem descobertas ou passível de diferentes interpretações. Barthes

sustenta que o lugar onde o texto pode revelar sua natureza múltipla, ambígua, plural, não é o lugar de origem.

Diante das questões elencadas, que tocam na discussão sobre as múltiplas dimensões do narrador, podemos também considerar questões pertinentes às manifestações da concepção de “narrador implicado” definido por Abel Baptista e as questões relacionadas entre autor e o seu próprio texto dispostas por Barthes a partir da leitura das crônicas de Carlos Drummond de Andrade, bem como realizar uma interpretação segundo a teoria de “ficção de autores” aqui exposta.

De fato, Drummond apareceu como autor e personagem ao mesmo tempo, utilizando-se desses recursos para elaborar textos escritos para o jornal *Correio da Manhã*. Com variados jogos de narração, ora se apresentou como remetente, em textos escritos em forma de carta, ora utilizou diretamente a primeira pessoa do singular, ou ainda criou personagens com os quais estabeleceu diálogo. Tais personagens podem ser pensados a partir da posição do próprio autor, dentro da narrativa, ou tendo em vista estratégias apresentadas, como o uso da rubrica na assinatura da coluna ou até mesmo o efeito de encadeamento provocado pela série de textos estabelecida com o título “Imagens”, que registram marcas da sua autoria. Contudo, com relação às crônicas produzidas para a coluna em estudo e o jogo da enunciação, outras questões dispersam a ideia de “origem única” da voz narrativa.

3.4

Crônicas publicadas em livro (*Correio da Manhã*)

Depois de realizada a discussão sobre marcas de autoria na narrativa moderna, sobretudo, de Carlos Drummond de Andrade, esta seção pretende realizar apontamentos sobre as coletâneas em livro de crônicas publicadas originalmente no jornal *Correio da Manhã*. Na transposição dos textos para o livro, é importante notar que, em todos os casos, o título geral de “Imagens” utilizado para a coluna foi deixado de lado, assim como o registro da rubrica no final de cada crônica. Seja por vontade do próprio escritor, que inclusive menciona essa opção no prefácio da obra *Cadeira de balanço*, que será comentado a seguir, seja na continuidade dessa opção pelos organizadores dos volumes posteriores à morte do cronista.

A metodologia de investigação das crônicas de Drummond consistiu em levantar exclusivamente os textos que tenham circulado em periódico que foram reaproveitados e publicados no suporte do livro. Essa mudança de materialidade produzirá outros sentidos, amparados em um novo contexto de recepção, em que a apresentação e o encadeamento da escrita configuram uma atualização da prática de leitura desses textos.

Para análise nesta tese a ideia foi selecionar apenas obras que contivessem textos publicados na coluna “Imagens”. Primeiramente, são mencionadas as obras compostas pela reunião desses textos; inicia-se com a obra *Fala, amendoeira*, de 1957, chegando até a obra mais recente, *Receita de ano novo*, de 2008. Em seguida, são mencionadas as coletâneas com textos oriundos do período de colaboração de Drummond ao *Correio*. Tais coletâneas, na maioria das vezes, apresentam textos que já foram publicados em outros livros, não só no jornal.

3.4.1

Fala, amendoeira

Fala, amendoeira representou uma novidade na trajetória de Carlos Drummond de Andrade. Com essa coletânea de textos em prosa, estreou a publicação em livro da sua produção escrita, menos conhecida de sua extensa obra, a crônica. O livro foi publicado pela primeira vez em 1957, depois que Drummond já estava consagrado como poeta e havia publicado suas mais importantes obras poéticas – *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *A rosa do povo* (1945), *Claro enigma* (1951) e *Fazendeiro no ar* (1954) –, mas isto não significa que não tenham sido publicados anteriormente livros seus em prosa, pois já existiam as obras *Confissões de Minas* (1944), *Contos de Aprendiz* (1951) e *Passeios da ilha* (1952). Entre essas obras citadas, a primeira coletânea se trata de uma reunião de textos que repercutem indagações diversas sobre a vida em Minas e o engajamento político do escritor; a segunda são textos em prosa, definidos pelo próprio autor como contos; e a última se compõe de fragmentos que refletem a crítica ao individualismo e a descrença na participação política.

Drummond organizou as crônicas de *Fala, amendoeira* com textos publicados para o *Correio da Manhã*. Vale ressaltar que dedicou o livro a Paulo Bittencourt, editor-chefe do jornal, que “recebeu de boa sombra esses escritos”

(Andrade, 2012, p. 12). Todos os textos, sem exceção, foram publicados originalmente na sua coluna “Imagens”, porém, fato interessante, como já mencionado, o autor optou por retirar o título “Imagens” das crônicas recolhidas para compor essa obra.

Na apresentação do livro, comenta a relação da seleção dos textos com o “ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo” (Andrade, 2012, p. 13). Ainda conta que, ao abrir a janela matinal, pousou a vista em árvores que “estavam todas verdes, menos uma”, que realçava a paisagem. Essa árvore, uma amendoeira, foi plantada em frente à porta e cumpria a função de ser “companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino” (Andrade, 2012, p. 13). A árvore, “incorporada aos bens pessoais”, narra episódios corriqueiros que acontecem ao seu redor: o feirante que, às terças-feiras de manhã, encosta sua barraca ou o entardecer em que os garotos tentam subir pelo seu tronco. Também comenta que a amendoeira já enfrentou muitas chuvas, cortejos de casamentos e enterros, e sua sombra ainda servia para os amantes de rua e cãesinhos transeuntes.

As folhas amareladas a diferenciam das demais, enquanto “pequenas amêndoas atestavam seu esforço”. E, “como o cronista lhe perguntasse – *Fala, amendoeira* – por que fugia ao rito de suas irmãs, adotando vestes assim, particulares, a árvore pareceu explicar-lhes”. A suposta resposta da árvore esclarece a escolha do seu título. “– Não vês? Começo a outonear”. Nesse diálogo, o outono é uma metáfora para o envelhecimento. Em diálogo, a árvore comenta sobre o cronista:

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 (Andrade, 2012, p. 14).

Drummond, então, pede à árvore: “Não me entristeças”. A reposta e o desfecho desse diálogo em tom lírico ilustram a relação entre o tempo e a vida do próprio poeta. O verbo “outonizar” é utilizado para definir a passagem do tempo, sem se pensar necessariamente em uma ordem cronológica, e enfatiza a ordem natural diante da delicadeza da vida:

Sou tua árvore da guarda e simbolizo teu outono pessoal. Quero apenas que te outonizes com paciência e doçura. O dardo de luz fere menos, a chuva dá às frutas seu definitivo sabor. As folhas caem, é certo, e os cabelos também, mas há alguma coisa de gracioso em tudo isso: parábolas, ritmos, tons suaves... Outoniza-te com dignidade, meu velho (Andrade, 2012, p. 14).

O tempo é matéria de sua prosa; o espaço, em especial a cidade, é apresentado a partir de fragmentos de espaços, tal como o espaço ocupado, na rua, por uma árvore. A obra é dividida em dez partes, que podem ser consideradas como capítulos, e os títulos desses capítulos estabelecem entre si uma relação temática. Entre essas dez partes, cite-se o segundo capítulo, intitulado “Lugares”, constante de cinco crônicas que evidenciam o espaço, tendo a cidade como foco privilegiado. Tais textos serão comentados a seguir, por merecerem destaque para a análise da cidade e exemplificarem as inúmeras referências sobre a experiência urbana nas crônicas drummondianas.

Já na primeira crônica dessa seção no livro, aparece uma rua muito conhecida, localizada no Centro do Rio de Janeiro, a “Nobre rua São José”. O título original do texto saiu como “Imagens do Rio”, em 7 de abril de 1954, e apenas o subtítulo permaneceu no livro. Nesse texto, a imagem dessa rua específica, localizada no centro do Rio de Janeiro, foi utilizada de modo semelhante à imagem da amendoeira, pois tanto a árvore que dá o título à obra quanto a citada rua assistem às transformações da cidade, como protagonistas observadoras da paisagem.

A segunda crônica, do capítulo “Lugares, buganvílias”, novamente faz referência à metáfora da árvore como enraizamento de parte da cidade. Na crônica, a referida árvore uma buganvília encontra-se em um pequeno quintal, pertencente ao espaço privativo de uma casa antiga. Desse modo, “as raízes delas se misturam, e temos praticamente dois telhados: o comum e o lençol rubro de flores, quando vem pintando a primavera” (Andrade, 2012, p. 31). A presença da árvore junto à casa é uma espécie de simbiose. Uma já não sobrevive mais sem a outra:

Nossa casa está longe de ser bonita, embora goste muito dela; e quando as buganvílias funcionam a todo vapor, na florescência, não imagina como a nossa modesta alvenaria se transforma numa coisa espetacular (Andrade, 2012, p. 14).

Nessa pequena história, o proprietário da casa faz questão de preservar a árvore como se preserva um ente querido. Essa parte da cidade metonimicamente representa a ação do tempo diante da vida. Por seu turno, a terceira crônica, “O murinho”, foi publicada no jornal em 14 de outubro de 1955, acrescida também do título “Imagens do Rio”. Como já vimos, uma série de crônicas tiveram esse primeiro título por narrar algo relacionado com a cidade do Rio de Janeiro, expondo experiências diferentes de habitar essa cidade. No texto, esse narrar a cidade tem como pretexto um pequeno muro que todos frequentam e utilizam para nele se sentarem e passar o tempo.

Assim, descrevem-se os usuários e a divisão do espaço de acordo com as características das pessoas: babás, crianças, rapazes, empregadas domésticas, adultos enamorados. Em meio a tantos frequentadores, a “concentração juvenil dava mais trabalho e perturbava os moradores mais idosos. No desfecho do texto, para sanar as brigas e desentendimentos, “uma grade de ferro com pontas agudas fora colocada em cima do murinho proibindo as pessoas de ali sentarem”. (Andrade, 2012, p. 14).

A quarta crônica da presente seção, com o título inicial de “Imagem viva”, manteve apenas o segundo título, “A casa”, e foi publicada em 30 de agosto de 1955. A casa retratada não é uma casa qualquer. Trata-se da casa em que era situada a Livraria Jose Olympio, na Rua do Ouvidor, também no Centro do Rio de Janeiro. Drummond escreve essa crônica como uma despedida melancólica da casa, que “será desmanchada para se recompor em um edifício novo, e nós mesmos, com o tempo, seremos recompostos sob novas espécies” (Andrade, 2012, p. 35). Lembra que, há vinte anos, estava desembarcando de Minas para residir no Rio, assim como José Olympio desembarcava de São Paulo e tempos depois fundaria a famosa livraria. Assim descreve:

a livraria, a princípio, não tinha aquele lugarzinho nos fundos, com o banco para os escritores se sentarem e baterem papo (uma ou duas vezes, trocaram sopapo), esse banco preto que viera da Biblioteca de Alfredo Pujol e está agora recolhido à sala de trabalho do editor, como “banco do Graciliano” (Andrade, 2012, p. 35).

Essa casa, importante para a memória da cidade e para a memória cultural do país, foi um local colorido de “vanguarda”. Não era apenas uma loja simpática, “era também uma editora revolucionária” (Andrade, 2012, p. 35), que lançou nomes conhecidos e desconhecidos. Ao recordar palavras ditas por José Olympio, editor generoso que queria o bem dos editados, Drummond nos lembra que ele costumava personificar a casa: “a casa não pode editar um livro nessas condições, a casa não pode ficar magoada, a casa está feliz” (Drummond, 2012, p. 36). O cronista assevera que, em geral, José Olympio não empregava a primeira pessoa. Referia-se à casa de modo que essa parecia ter vontade própria. Afirmava ainda que a literatura, por volta de 1935 a 1937, em especial, o romance sofrido do Nordeste, teve ali “direitos e cidade”. Finaliza ao colocar a casa como testemunha importante para a interpretação histórica do Brasil: “De modo que aquilo que era uma loja de livros, à primeira vista”, “tinha alma” (Drummond, 2012, p. 37).

A quinta e última crônica da seção “Lugares” teve como título outrora “Imagens da perda: Arpoador”. Será analisada no capítulo a seguir, por fazer parte do *corpus* de análise desta tese, pois corrobora a hipótese de uma escrita por imagens da cidade, elaborada por Carlos Drummond. Os títulos deixados de lado pelo escritor ajudam na compreensão dos textos e no entendimento mais geral das necessidades em manter uma coluna tão frequente, em um periódico importante como o *Correio da Manhã*. Isso demonstra que, no primeiro momento de publicação, houve o pragmatismo de se deixarem marcas e se estabelecer um elo entre esses textos, o que foi contornado de modo diferente no livro.

3.4.2

A bolsa & a vida

Essa obra constitui a “segunda reunião, em livros, das incursões do gênero do autor” (Andrade, 2012, p. 145), conforme nota da última edição, publicada pela editora *Companhia das Letras*, em 2012, que situa a obra *A bolsa & a vida* dentro do fluxo de suas edições. Na referida nota de abertura, é explicado que a primeira

vez que essas crônicas vieram a público em formato de livro foi em 1962, pela *Editora do Autor*; depois, os textos foram incluídos, pela editora *Nova Aguilar*, no volume da *Obra completa* de Carlos Drummond de Andrade, em 1964. Outras edições foram realizadas, porém não foram atualizadas com a organização do autor estabelecida na terceira edição, de 1973.

A última edição, aqui selecionada para apreciação, adotou como parâmetro a edição da *Nova Aguilar*, que trouxe todas as crônicas, mas não os quatro poemas retirados pelo próprio autor em 1973. Para a análise neste momento, o que mais importa é que todos os textos foram publicados anteriormente no *Correio da Manhã*, na coluna “Imagens”, objeto de estudo da presente tese. Vale ainda acrescentar que das 49 crônicas que compõem a obra, duas são fundamentais para este estudo, pois apresentaram o título de “Imagens urbanas”, quando publicadas no jornal. São elas “A causa” e “Pinte sua casa” (crônica que será analisada no próximo capítulo).

A edição mais recente da *Companhia das Letras* traz um posfácio, escrito pelo jornalista Marcelo Coelho, com o título de “Dualidades, duplicações”, que relembra o ano de publicação dessa obra, 1962, que foi também o ano de lançamento do livro de poemas *Lição das coisas*. Coelho afirma que, em ambas as obras, existem “acenos experimentais coexistem com aquela pulsação discursiva oriunda do pós-Guerra” (Coelho, Posfácio, in: Andrade, 2012, p.150). Além disso, muitos dos acontecimentos do Brasil naquele momento serviram de tema para os textos elaborados para o *Correio da Manhã*.

Fatos importantes, como a ascensão social durante o governo do presidente Juscelino Kubistchek, cujo lema era avançar o Brasil “50 anos em 5”, e a mudança da capital da República, foram temas que apareceram nas crônicas, porque marcaram decisivamente a vida dos brasileiros. Para o jornalista, o que predominou foram “as pequenas experiências de classe média, acrescidas ou não do tempero fictício” (2012, p. 146). Ele evidencia a relação entre a vida de Drummond e a sua tarefa de poeta-cronista, o que acarretaria uma dualidade básica entre a poesia pessoal e as convenções do jornalismo. A partir dessa relação, dá o título ao seu ensaio que acompanha a última edição. E assim ele caracteriza o poeta-cronista:

tímido e falante, funcionário público disciplinado e espírito (durante bom tempo) revolucionário, vanguardista e autor de sonetos, poeta e cronista: há muitas dualidades, embora não propriamente contradições, na figura de Carlos Drummond de Andrade (Coelho, Posfácio, in: Andrade, 2012, p. 151).

Além da veia de cunho pessoal que marcou as crônicas da obra em destaque, o estilo do texto em prosa favorece a escrita e a sua organização ficcional, enfatizada por uma determinada aparência cotidiana que pode esconder outra realidade, a ser revelada numa breve surpresa no fim do texto. É o caso da crônica que abre o livro e lhe dá nome, “A bolsa”. A primeira parte da crônica narra a perda de uma bolsa por uma mulher em uma lotação, depois encontrada pelo poeta: “Por isso, grande foi a minha emoção ao deparar, no assento coletivo, com a bolsa preta de senhora” (Andrade, 2012, p. 14). Saliente-se que há uma repetição de crônicas de Drummond com o título de “Imagens de lotação”, que serão analisadas algumas no próximo capítulo desta tese.

Assim, na crônica que remete ao título da obra, o cronista descreve o conteúdo da bolsa onde havia uma agenda, cujo interior foi explorado à procura de vestígios da identificação da proprietária, sem ter sido encontrado, em nenhuma folha do caderninho, o endereço da dona. Nas anotações, os nomes encontrados não coincidiam com o nome da identificação de uma carteirinha de estudante da Faculdade de Medicina. Ao entrar em contato com a faculdade, surpreende-se com a informação de que não havia nenhuma aluna com o nome mencionado. Na terceira parte do texto, a busca continua, no entanto, para a devolução da bolsa, as investidas são fracassadas. Na quarta parte, o problema é resolvido um mês depois, quando repentinamente o narrador se encontra com a moça no meio da rua Uruguaiana, e a reconhece porque havia memorizado o retrato da carteirinha. Com o encontro, surge a explicação da divergência dos nomes. A moça forjara uma carteirinha de estudante com nome falso, em razão do pagamento de meia-entrada no cinema.

Como dito anteriormente, existe a surpresa, que só foi revelada no último parágrafo da crônica, causada pela dualidade de nomes. Apesar dessa revelação, a bolsa não tem valor metafórico: trata-se de uma bolsa de verdade, concreta, achada em um transporte público. Esse texto é importante para compor a análise das crônicas que citam a lotação como uma espécie de imagem expoente nas relações dos habitantes que se deslocam na cidade. Tal crônica foi publicada

sequencialmente no jornal em três dias diferentes, com os títulos de “Imagens de perda”. Alguns outros textos da obra em tela tiveram os nomes modificados pelo autor, quando reunidos em livro. A exemplo disso, as crônicas “À procura de um rosto” tinham o seu título no jornal como “Imagens de gente: Retrato de velho”.

3.4.3

Cadeira de balanço

O livro *Cadeira de balanço*, publicado pela primeira vez em 1966, traz todos os textos originalmente escritos para o *Correio da Manhã* e selecionados pelo próprio autor. Para explicar a sua organização e a escolha dos textos, na abertura do livro, em um curtíssimo prefácio, Drummond deixa claro o sentido que quis dar à obra, que seria como um fio narrativo que ressemantiza os textos com a mudança de suporte de leitura. O título indica o desejo de favorecer a “*Cadeira de balanço*”, móvel antigo da tradição brasileira que passa a ideia de repouso e contemplação da vida, ao mesmo tempo em que dá ideia de movimento lento permitido pelo impulso do corpo. No prefácio, Drummond declara sobre o livro e suas subdivisões:

procurei também dar certa arrumação, dividindo-o em seções com subtítulos uniformes. Para isso, tive de mudar os títulos com que esses escritos foram divulgados anteriormente. Uns poucos andavam dispersos em livros de autoria múltipla: “A abobrinha”, “A cabra e Francisco” e “O compositor e seu festival”, em *Quadrante I*; “No restaurante” e “A contemplação do Arpoador”, em *Quadrante II*; “Caso de escolha”, “Compra uma cadeira”, “Assiste à demolição”, “Na lotação”, “A casadeira”, “A descoberta do mar” e “A uma senhora”, em *Vozes da Cidade*. Trazendo-os para aqui, foi como se recolhesse objetos emprestados a vizinhos, aliás simpáticos. Todas as demais crônicas são inéditas em livro. Vamos sentar (Andrade, 2012, p. 151).

Nesse mesmo prefácio Drummond convida o leitor a adentrar com ele na narrativa, utilizando a primeira pessoa do plural (“vamos”) para apresentar essa soma de crônicas, utiliza ainda como subtítulo “Historinhas que acabam antes de começar”, para caracterizar a ligação entre os textos e dá ideia de brevidade na narrativa.

3.4.4

Caminhos de João Brandão

A primeira edição foi publicada pela *Editora José Olympio*, em 1970, reunindo crônicas da década de 1960, elaboradas a princípio para compor o primeiro caderno do *Correio da Manhã*. Paulo Roberto Pires, no posfácio da mais recente edição (2016), que saiu pela *Companhia das Letras*, descreve João Brandão como um personagem que Drummond utilizou em suas crônicas como um *alter ego*, mas não um *alter ego* do escritor. Define-o como um “*alter ego* do homem comum”, uma espécie de “*alter ego* coletivo arquétipo do cidadão de classe média do Rio de Janeiro” (Pires, Posfácio, in: Andrade, 2016, p. 186), haja vista que João Brandão declara ser morador de Botafogo e servidor público.

Lembra Paulo Roberto Pires (2016), a primeira aparição desse personagem foi na crônica com título de “Imagens cariocas” e subtítulo “O telefone”, que não faz parte dessa coletânea de textos. Drummond selecionou outros textos, até mesmo um com o nome semelhante – “Telefone”, apenas. Mas não se trata do mesmo texto, pois o primeiro foi publicado em 1º de julho de 1954, e o segundo, com conteúdo bem diferenciado, tempos depois, em 10 de março de 1967.

Curioso que nem todos os textos fazem referência a João Brandão. Apenas 14 das 79 crônicas trazem o personagem como assunto da escrita. Também é peculiar que do total desses textos, oito são poemas. A ordem aparentemente aleatória, atribuída à seleção dos textos pelo próprio autor, se distancia da ordenação cronológica em nome da ideia de percurso, estratégia escolhida por Drummond para a composição da obra.

Entre esses textos, muitos trazem marcas da cidade do Rio de Janeiro, inclusive na seleção dos títulos originais, tais como “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens de pedestre”, “Imagens de lotação”. Para fixar a intenção de analisar a cidade com foco no cotidiano e nas experiências na urbe.

3.4.5

Versiprosa

Versiprosa é composto por crônicas escritas para os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, além de conter textos publicados na revista *Mundo*

Ilustrado. Tendo em vista que parte desses textos circularam primeiramente no jornal *Correio da Manhã*, eles constam desta tese, para levantamento dessas crônicas que estão publicadas também em livro. No caso, trata-se de um livro de poemas selecionados a partir de textos que o próprio Drummond considera como “crônicas que transferem para o verso comentários e divagações em prosa”, mas não se anima a “chamá-las de poesia”. Comenta, então, na abertura do livro: “Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa” (Andrade, 2017, p. 13).

O neologismo *Versiprosa* sugere a proposta do autor de trabalhar com o hibridismo entre poesia e prosa, entre o poema e a crônica, entre o meio jornalístico e o literário. O que não considera nem como poesia nem como prosa considera como crônicas, por nascerem primeiramente nas páginas de jornal – o que agrega características que resistem ao efêmero e ao factual – e se aterem a temas cotidianos. Portanto, *Versiprosa* é um livro que possui algumas propriedades características da crônica escrita em versos.

De acordo com o estudo já citado da pesquisadora Rita de Cássia Barbosa, a primeira vez que a poesia aparece no espaço dedicado à crônica, provocando uma “crônica-em-verso”, foi o poema intitulado “Bilhete a Guignard”, que apareceu no *Correio da Manhã*, na coluna “Imagens”, com o primeiro título de “Imagem aérea”, em 24 de setembro de 1954. O poeta deu sequência a essa iniciativa por diversas outras vezes durante a sua trajetória como cronista. Essas crônicas-poemas, quando impressas no livro, não conservaram o título “Imagens”, nem seu subtítulo.

Augusto Massi lembra diante desse aspecto que, no Brasil, Machado de Assis cultivou um alto grau de cumplicidade entre a crônica e a poesia. Prova disso seria, por exemplo, a série “Gazeta de Holanda”, publicada no jornal, entre 1886-1888, no jornal *Gazeta de Notícias*. Dando continuidade ao feito, Drummond também reuniria, tempos depois, crônicas escritas em verso no livro *Versiprosa*. Diversos poetas utilizaram a estratégia de prosear em verso no jornal, em alto nível, tais como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Cecília Meireles, entre outros. O que se verifica resultar em uma importante tradição literária brasileira. Nesse contexto, a poesia se beneficiou dos “fatos, dramas, gírias e todos os tipos de miudezas. A imagem rara, insólita e inesperada da poesia se mesclou à linguagem cotidiana, trivial, de todo dia” (Massi, 2012, p. 52).

Esse imbricamento entre cotidiano, crônica e poesia, Drummond retrata em “Poema de jornal”, publicado no livro *Alguma Poesia*, de 1930:

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o meeting.
A pena escreve.

Tanto o poema citado acima quanto a obra *Versiprosa* colocam em discussão os conceitos sobre prosa e poesia, haja vista que as fronteiras entre esses gêneros são diluídas e tal discussão permite uma diversidade de possibilidades estéticas, empreendidas por um contexto de renovação e modificação das matrizes genéricas. Mas não se pode deixar de notar que os textos guardam em sua essência um poema com linguagem de crônica, ou seja, com caráter coloquial. Traçando novas características com possibilidades diversas de escrita, o cronista-poeta faz dissolver seus limites entre o meio jornalístico e o meio literário, e isso fica mais evidente nessas crônicas-poemas.

Leandro Sarmartz, no posfácio da edição mais recente da obra, afirma que os livros de poesia publicados depois de *Versiprosa*, tais como *Boitempo I e II* (1968-79), *As impurezas do branco* (1973) e *Discurso da primavera e algumas sombras* (1977), “têm seu diálogo íntimo com a crônica, com a narrativa, com a fabulação. Como se o poeta quisesse nos lembrar o tempo todo que a poesia é uma modalidade de ficção” (in: Andrade, 2017, p. 273).

Com relação à presença de textos que evocam a cidade nesse livro, dois poemas com o título de “Lira pedestre” são importantes, e serão mencionados, mais detalhadamente, no próximo capítulo, com o intuito de demonstrarmos evidências sobre a “enunciação pedestre” como elemento significante de representação da cidade durante a trajetória da coluna “Imagens”.

3.4.6

O poder ultrajovem

O poder ultrajovem foi publicado pela primeira vez em 1972, quando Carlos Drummond de Andrade já tinha vasta experiência como articulista de jornal. Com

o subtítulo de livro “e mais 79 textos em prosa e verso”, foi uma das obras mais vendidas do autor. Esses textos foram deslocados para o suporte do livro quando a Editora *José Olympio* os lançou pela primeira vez, em 1972, ano em que o autor comemorou seu aniversário de 70 anos. O título também foi relançado pela Editora *Companhia das Letras*, em 2015, com versão ampliada que incluiu o posfácio “O velho túbio no jardim do hábito”, de Alcir Pécora. Vale a pena citar o ensaio, em que é relevante o registro da linguagem coloquial próxima ao jovem, inclusive com a utilização de gírias, que caracteriza a opção por um registro informal. Tais artifícios de montagem apresentam efeitos que emulam, segundo Alcir Pécora, “a vida prosaica de um morador anônimo da grande cidade” (Pécora, in: Andrade, *O poder ultrajovem*, 2015, p. 214).

Em suma, a obra reúne crônicas publicadas nos dois últimos anos da década de 1960, no *Correio da Manhã*, entre outras, até a data em que Drummond havia passado a colaborar regularmente para o *Jornal do Brasil*. Pode-se afirmar que os textos escolhidos pelo próprio autor para compor a obra não coincidem com os textos que circularam com o título de “Imagens”, pois todos eles são posteriores à data de 11 de janeiro de 1968, quando foi publicada a última crônica cujo título era composto pela palavra “Imagens”. A partir dessa data, Drummond retira esse título geral e passa a trabalhar com os títulos de modo mais direto, sem a necessidade de repetição do termo, ou seja, o formato da coluna já havia acabado. Porém, as crônicas para o *Correio* continuaram a ser publicadas até o momento da mudança do cronista para outro jornal.

Nesse período de transição, o cronista separa algumas poucas crônicas da época do *Correio* (que podem ser conferidas junto com a data de publicação no jornal, bem como seu título original, na tabela que se encontra no anexo desta tese) e as relaciona a partir da série principal, com o encadeamento de cinco crônicas, que empresta o título à obra. Nesse conjunto de textos disposto pelo próprio Drummond, há notadamente várias referências ao cotidiano da cidade, em que “ressalta o miúdo da vida urbana em pequenos *flashes* que são disparados pelos jornais, pois escapam à cobertura da imprensa, mas que podem de imediato ser reconhecidos por todos os moradores da cidade” (Pécora, in: Andrade, 2015, p. 218).

Nessa relação com o cotidiano da cidade, as crônicas drummondianas de *O poder ultrajovem* narram “um presente vivido por um repórter, sim, mas do banal

ou do irrelevante, justamente aquilo que mais ocupa a vida diária” (Pécora, in: Andrade, 2015, p. 218). No tratamento desses fatos não jornalísticos, transparece um sentimento de contramão em relação às novidades espetaculares. Nesses relatos, “há como que ruínas silenciosas de coisas ou de formas que já não têm uso para ninguém, mas que não deixam de ser lamentadas” (Pécora, in: Andrade, 2015, p. 218-219) pelo cronista.

3.4.7

70 historinhas

Os textos da coletânea *70 historinhas*, publicada em 1978, já eram conhecidos do público, pois já haviam sido publicados em sete obras: nove em *Fala, amendoeira*; dez em *A bolsa & a vida*; onze em *Cadeira de balanço*; treze em *Caminhos de João Brandão*; cinco em *O poder ultrajovem*; onze em *De notícias e não notícias se faz a crônica*; e nove em *Os dias lindos*. Duas crônicas foram publicadas na coletânea *Quadrante I*, mais duas na obra *Quadrante II*, e republicadas na antologia *Elenco de cronistas modernos*. Portanto, tratam-se de textos que já haviam circulado em outros livros.

3.4.8

Autorretrato e outras crônicas

A carreira jornalística de Drummond encerra-se em 1984, quando decide parar em definitivo de escrever para jornais, deixando, ao fim da vida, uma coleção de textos inéditos, publicados postumamente, entre eles o livro *Autorretrato e outras crônicas*, de 1989, que se constitui da maior parte de crônicas elaboradas para o *Correio da Manhã*. Nos últimos anos de vida, os textos do poeta aparecem vazados de melancolia, retornando a temas diversos, como o amor, a literatura, a memória, o cotidiano, em particular lembranças da infância em Itabira, e memórias da política brasileira dos tempos em que começou sua carreira jornalística em Minas Gerais.

O próprio título chama atenção pela exposição do sujeito autoral, pois revela a identificação do cronista com seus próprios textos. Espécie de representação do “eu”, o autorretrato, muito praticado nas artes visuais, é definido como um retrato

(imagem) que o artista faz de si mesmo, independentemente do suporte escolhido, ou seja, Drummond realiza na literatura o que Rembrandt praticou quase que obsessivamente na pintura. Entre outros pintores, temos o exemplo de Frida Khalo, que se vale desse recurso para expressar também condições emocionais de um instantâneo do momento em que o sujeito se encontra.

Para Joana de Vilhena Novaes, no artigo “Autorretrato falado: construções e desconstruções de si” (2007), pode-se traduzir o artifício como uma metáfora da identidade nômade do sujeito na contemporaneidade. Portanto, Drummond realiza uma construção de si na crônica que empresta seu nome ao título da obra. Nessa crônica, Drummond não foge à regra da representação da própria imagem e utiliza o espelho como elemento responsável por tal feito, em que o corpo assume lugar de destaque. Tendo consciência dessa experiência, Drummond narra sobre si mesmo:

Diz o espelho:

O sr. Carlos Drummond de Andrade é um razoável prosador que se julga bom poeta, no que se ilude. Como prosador, assinou algumas crônicas e alguns contos que revelam certo conhecimento das formas graciosas de expressão, certo *humour* e malícia. Como poeta, falta-lhe tudo isso e sobram-lhe os seguintes defeitos: é estropeado, antieufônico, desconceituoso, arbitrário, grotesco e tatibitate (Andrade, 1993, p. 13).

3.4.9

Quando é dia de futebol

A coletânea póstuma publicada em 2002, *Quando é dia de futebol*, reúne crônicas selecionadas, em ordem cronológica, pelos herdeiros Luís Maurício e Pedro Graña Drummond, a partir de observações e comentários sobre o esporte mais praticado no Brasil, o futebol. Nortearam os textos campeonatos importantes do esporte, com variações entre campeonatos mundiais e locais, em especial, a ocasião das Copas Mundiais, entre as décadas de 1950, 1960, 1970 e início dos anos 1980, dando como ênfase a paixão humana motivada por esses eventos. Com exceção do capítulo de abertura, com apenas dois textos datados da década de 1930, os demais seguem a divisão entre os eventos mundiais do esporte que ocorrem a cada quatro anos. Assim, desde a copa de 1954 até a copa de 1966, foram nove eventos comentados, meia dúzia deles lamentados e outros comemorados. Os textos desse período contemplam os escritos para o jornal

Correio da Manhã; os demais, de 1969 a 1986, foram concebidos para o *Jornal do Brasil*.

Muitos desses textos, entre eles os que serviram de pretexto para ocupar o espaço da coluna “Imagens”, narram o futebol como metáfora popular que nos ajuda a compreender a realidade brasileira. Nas crônicas “Milagre de Copa”, “Concentração nacional” e “O Rio enfeitado”, por exemplo, Drummond demonstra a comoção nacional e o envolvimento diante dos eventos futebolísticos. Para tanto, considera que “o futebol não nos consola apenas com nossas fraquezas: desafia-nos a criar em muitos campos, pela sua repercussão saudável no *animus* de todos; desencadeia vontade de viver e fazer, atíça, manda brasíssima!” (Andrade, 2014, p. 48).

Tentamos realizar uma leitura dessas crônicas tomando como base aspectos relacionados ao novo contexto de leitura apresentado agora em formato de livro, cujas narrativas focam um tema de grande relevância para os leitores brasileiros, o futebol. O que chama atenção para o trabalho desenvolvido nesta tese é a possibilidade de realizar leituras interpretativas que visam à atualidade desses textos, levando em consideração a sua mudança de suporte.

Além disso, busca-se motivar o estudo da crônica drummondiana a partir do texto “Concentração nacional”, que será analisado com a intenção de promover o debate sobre a politicidade presente nesses textos, que foram elaborados durante o período de ditadura militar no Brasil. Há evidências de crítica ao contexto político da época, quando Drummond, por exemplo, compara o futebol com a conjuntura política brasileira, ao observar que existem mais candidatos a jogadores de primeira linha do que candidatos da Arena, partido político da época. Nesse contexto, revela que não existir a mesma “afloração” para a política que para o futebol:

A candidatura do general é fato secundário, em face das candidaturas de Tostão, do Paulo Borges e do Fontana, de outros calouros, ao posto de titular do escrete. São tantos garotões a mostrar que jogam o fino e, quando necessário, o duro, que a tal lista de candidatos a candidatas, da Arena, empalidece. Fica-se melancólico porque na área política não ocorre a mesma floração de talentos jovens e capazes que caracteriza o futebol brasileiro. Mas que a melancolia vá para o inferno, com tudo mais. Alcino chuta com dois pés e fez um gol maravilhoso? Ah, dele é que precisamos! (Andrade, 2014, p. 48-49).

Porém, o caráter crítico aparentemente não foi o motivo de esse texto ter sido escolhido para “resistir” ao tempo e ser publicado nesse novo suporte, o livro. Em uma primeira impressão, o futebol aparece como premissa principal para a seleção dos textos, pelo herdeiros e editores da coletânea, para compor uma obra com narrativas que apresentam, como matéria, crônicas de Carlos Drummond de Andrade que têm como recorte o futebol e as Copas Mundiais das décadas de 1950 e 1960. No entanto, sem dúvida, não se trata do caso de ter em comum o cenário do futebol como paixão nacional; não são apenas comentários simplórios sobre futebol. Por meio de uma linguagem estilizada, o esporte serviu de motivo para o cronista narrar também sobre a história política do país.

Com tom de ironia e, ao mesmo tempo, em tom de melancolia, Drummond afirma ser a “candidatura do general” algo secundário diante da candidatura do jogador Tostão para participar da Copa do Mundo. O general citado na crônica publicada em 20 de abril de 1966 é Costa e Silva, militar, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional como presidente do Brasil, durante o segundo período da ditadura militar, fase conhecida por ser a mais dura e brutal do regime. Sob seu governo, foi promulgado o Ato Institucional no 5 (AI-5), que lhe deu poderes para institucionalizar a repressão, legalizando perseguições e torturas contra artistas, intelectuais e militantes de partidos de esquerda.

Em tempos de censura, releva o fato de Drummond trazer à tona a reflexão sobre a candidatura de um militar à presidência do Brasil, usando como ponto de partida o futebol. A “concentração nacional” diante do campeonato mundial de futebol, que ocorreu no mesmo ano, pode ser uma leitura que vai além de interesses futebolísticos que despertam o interesse do mercado editorial. Juca Kfoury, no curto posfácio da edição, de 2014, cita uma leitura atual possível da obra, que realiza o que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini considera o “futebol

de prosa”, *calcio di prosa*, e o “futebol de poesia”, *calcio di poesia*. Discorre sobre esses dois tipos para diferenciar o futebol praticado na Europa do futebol praticado em terras latino-americanas, sobretudo, enfocando a partida da final da Copa de 1970, que ocorreu no México. A análise interpretativa do futebol de Pasolini pensa a crença da cultura popular como um terreno de luta política, e o futebol seria um elemento importante da cultura contemporânea. Assim, projeta sistemas de signos, como uma língua, ainda que não verbal. Com relação a essa teoria, afirma:

O futebol é um sistema de signos, ou seja, uma linguagem. Ele tem todas as características fundamentais da linguagem por excelência, aquela que imediatamente tomamos como termo de comparação, isto é, a linguagem escrita-falada. *Um altro sistema di segni non verbale* (Pasolini, 2005, p. 4, *apud* Cornelsen, 2006, p. 174).

Com o intuito de conceber o futebol enquanto linguagem específica, os textos drummondianos publicados após sua morte que compõem a obra *Quando é dia de futebol* constataam não só as grandes realizações desse tipo de esporte, mas também lançam questões que direcionam para rastros da nossa história enquanto nação.

3.4.10

Receita de ano novo

A coletânea de poemas *Receita de ano novo*, lançada em 2008 pela editora Record, reúne poemas com o propósito de pensar sobre as festividades de final de ano, como a passagem de ano. O livro possui apenas um texto publicado originalmente na coluna “Imagens”, o poema “Disfarce”, de que reproduzimos um trecho abaixo:

Na manjedoura? No presépio?
No chão, diante do pórtico arruinado, como em Siena o
[pintou Francesco di Giorgio?
Na capelinha torta de São Gonçalo do Rio Abaixo?
Na bigue cesta de natal?
... repousa o infante esperado.
As luzes em que o esculpiram tornam-lhe o corpo dourado.
O Cristo é sempre novo, e na fraqueza deste menino
Há um silencioso motor, e uma confiança e um sino.
Nasce a cada dezembro e nasce de mil jeitos
Temos de pesquisá-lo até na gruta de nossos defeitos
Ministros, deputados, presidentes de sindicato

Prosternam-se estabelecendo os primeiros contatos.
 Presidente (oculto) as assembleias de todas as sociedades
 anônimas, anônimo ele próprio, nas inumerabilidades
 de sua pobretude. E tenta renascer a cada pessoa e hora
 em que se distrai nossa polícia, assim como uma flora
 sem jardineiro apendoa, e sem húmus, no espaço
 restaura o dinamismo das nuvens. Sua pureza arma um laço (Andrade,
 2009, p. 25-26).

Vale ressaltar, que os textos selecionados para a obra referenciam as festas de final de ano, e a temática chama a atenção nas estantes de livrarias quando chegam essas festividades.

3.5

Crônicas em antologias (*Correio da Manhã*)

Carlos Drummond de Andrade participou de diversas antologias de crônicas, entre elas, os livros *Quadrante I e II* (1962, 1963), em colaboração com Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, publicado pela *Editora do Autor*; *Vozes da cidade* (1965), em colaboração com Cecília Meireles, Genolino Amado, Henrique Pongetti, Maluh de Ouro Preto, Manuel Bandeira, Raquel de Queiroz, pela *Record*; *Elenco de cronistas modernos* (1971), com Clarice Lispector, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Raquel de Queiroz e Rubem Braga, pela *José Olympio*; a coleção *Para gostar de ler* (1977-80), volumes 1 ao 5, ao lado de Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, entre outros; *Quatro vozes* (1984), juntamente com Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Manuel Bandeira; e a mais recente, pela *Companhia das Letras*, intitulada *Boa companhia*.²⁶

Existem outras antologias do cronista, porém, nas antologias citadas, foram encontradas, especificamente, crônicas anteriormente publicadas no jornal *Correio da Manhã*.²⁷ Por isso, serão elencadas para ajudar a compreender um pouco a circulação desses textos que não estão confinados em um único suporte.

²⁶ Existem outras antologias de que Carlos Drummond de Andrade participou, seja com textos em prosa ou em poesia, porém não foram relacionadas, por não conterem repertório oriundo da coluna “Imagens”.

²⁷ As crônicas que compõem as antologias *Quadrante I e II*, *Vozes da cidade*, *Elenco de cronistas modernos*, *Para gostar de ler* e *Quatro Vozes* estão relacionadas na tabela que se encontra anexa a esta tese. Na tabela também constam as respectivas datas de publicação no jornal *Correio da Manhã*, seguidas dos títulos, e, quando é o caso, da correspondência com outras obras do autor.

Pode-se dizer que atingiram a condição de permanência, ao alcançarem o *status* de obra literária, fazendo parte das coletâneas que serão apresentadas a seguir, ao mesmo tempo que também fazem parte de outros livros do autor.

3.5.1

Quadrante I e II

Crônicas publicadas em 1962 e 1963, respectivamente, nos volumes *Quadrante I* e *II*, foram veiculadas no rádio na década de 1960 e têm como temáticas recorrentes as preocupações e os costumes da época, material valioso que mostra um olhar sobre fatos noticiados ou mesmo sobre aqueles que não foram considerados notícia pela imprensa. Os volumes são compostos por crônicas selecionadas para serem apresentadas no programa literário “Quadrante”, reproduzido pela Rádio Ministério da Educação e Cultura, e contaram com a interpretação de Paulo Autran.

O programa foi realizado na gestão do diretor Murilo Miranda, que fez uma breve apresentação do livro, na qual relembra que usou uma fórmula singela de “organizar uma equipe de cronistas, apresentando um cada dia da semana” (Miranda, apresentação, in: Andrade *et al.*, 1962, p. 7) para realizar um programa literário na rádio. Tal programa alcançou elevados níveis de audiência e foi um dos pontos altos da história do rádio brasileiro. Dentro da perspectiva de considerar as diferentes práticas de leitura, conforme propôs Roger Chartier,²⁸ é curioso pensar que a crônica atingiu um suporte inesperado para a literatura, quando veiculada pelo rádio. Nesse momento, a literatura passa a ser ouvida, e conquista grandes audiências, inclusive por contar com a interpretação de um ator consagrado pelas radionovelas no Brasil.

Poucos são os estudos que analisaram esse projeto de “comunicação e literatura” que configurou o *Quadrante*, e não vamos nos concentrar nesse tema. O que de fato contribui para o desenvolvimento desta tese é a participação de Carlos Drummond de Andrade, que no primeiro volume publicou dez crônicas, todas anteriormente veiculadas no jornal *Correio da Manhã*. Como, por exemplo, a crônica “Auto da cabra”, publicada em 26 de novembro de 1957, com o título “Imagens do Rio: O auto da cabra”, que tempos depois apareceu também nas

²⁸ Conforme a discussão sobre materialidades e suportes, no capítulo anterior desta tese.

coletâneas *Cadeira de balanço* e *70 historinhas*, com o título de “A cabra e o Francisco”. Dependendo do contexto de veiculação, Drummond teve a liberdade de alterar o título, e por vezes alterou pequenas partes do texto. As demais crônicas também compuseram outras antologias e coletâneas.

3.5.2

Vozes da cidade

O projeto de “comunicação e literatura” liderado por Murilo Miranda continuou com a experiência “Vozes da cidade”, em 1965, que conseguiu um dos maiores sucessos literários já realizados em rádios brasileiras. Durante doze meses, atingiu índices altíssimos de audiência na programação da Rádio Roquette-Pinto. A emissora de rádio enriqueceu sua atividade lançando programas com a colaboração de escritores de renome, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Genolino Amado, Henrique Pongetti, Maluh de Ouro Preto, Manuel Bandeira e Raquel de Queiroz.

A publicação em livro das crônicas reproduzidas no programa “Vozes da cidade” demonstra a preocupação em agrupar essa seleta dos mais representativos autores, tendo em vista a temática, que toca na questão da cidade. É bastante significativo pensar que o ponto de convergência da proposta dos textos de “Vozes da cidade”, de certa forma, confirma a predisposição da crônica que elabora uma linguagem a partir da experiência com a urbe.

Outra questão relevante nessa atividade de mediação da literatura na rádio e ainda a transposição de crônicas para livro, segundo o organizador Murilo Miranda (1965), seria o fato de que, “a meio caminho entre [a] literatura e o jornalismo, a crônica adquire qualidades de permanência, fugindo da tendência para o efêmero que lhe poderia conferir o próprio veículo utilizado – o jornal ou o rádio” (Miranda, in: Andrade *et al.*, 1965, orelha).

Portanto, as crônicas que circularam no programa “Vozes da cidade” transitaram também em outros suportes, como os livros de antologia de cronistas. No caso, os textos de Carlos Drummond de Andrade circularam anteriormente na coluna “Imagens”. A crônica “O mar visto uma vez”, publicada nas edições de 9 de setembro de 1962 e 21 de fevereiro de 1964, com o título completo “Imagens da cidade: o mar visto uma vez”, por exemplo, foi também aproveitada em *Cadeira de balanço*, em 1966.

3.5.3

Para gostar de ler

Autor de múltiplas facetas, possuidor de uma obra diversificada, englobando poemas, contos e crônicas, Carlos Drummond de Andrade não se dirigiu somente ao público adulto, mas também criou obras direcionadas às crianças, como *História de dois amores*, publicada em 1985, com ilustrações de Ziraldo, e *O elefante*, poema integrante do livro *A rosa do povo* (1945), que em 1983 passa para o livro e ganha ilustrações de Regina Vater. A partir de 1977, em parceria com Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, participa da série *Para gostar de ler*, publicada pela editora Ática, que seleciona crônicas com o intuito de propor ao “amigo estudante” (evocado no prefácio do livro) a descoberta do mundo da leitura.

Publicadas primeiramente em jornais, as crônicas drummondianas contidas na série em tela saíram, posteriormente, em livros, passando, assim, do público leitor de jornais para o público leitor de livros. São crônicas que integram também as obras *Fala, amendoeira*, *A bolsa & a vida*, *Cadeira de balanço*, *Caminhos de João Brandão*, *O poder ultrajovem* e *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Após um novo processo de seleção e organização, as crônicas voltaram desta vez nesta edição dedicada ao público juvenil.

3.5.4

Elenco de cronistas modernos

A nota da editora José Olympio na abertura do livro *Elenco de cronistas modernos*, de 1971, afirma que se trata de uma coletânea com as melhores crônicas do elenco de autores por ela editado. A nota explica ainda que é

variável de um para outro o conceito desse gênero literário tipicamente brasileiro, que engloba tudo: páginas de memória, lembranças da infância, flagrantes do cotidiano, comentários metafísicos, considerações literárias, poemas em prosa, trechos de romance (In: Andrade *et al.*, 1987, p. 5, Nota de abertura).

Nesse repertório, mais uma série com dez crônicas de Carlos Drummond de Andrade é reeditada. Esses textos se encontram em outras obras do autor

anteriores à série, tais como *A bolsa & a vida*, *Fala, amendoeira*, *Cadeira de balanço*, *Caminhos de João Brandão* e *70 historinhas*. Todas as crônicas dessa coletânea foram publicadas originalmente no *Correio da Manhã*, onde circularam pela primeira vez. Contudo, o fato de modificar o suporte de leitura desses textos, que deslizaram do jornal ao livro, nos permite confirmar que o texto, egresso das páginas fugazes dos jornais e revistas, alcançou a condição de permanência.

3.5.5

Quatro vozes

A editora *Record* organizou a antologia *Quatro vozes* em 1984, na qual apareceram dez crônicas de C.D.A já bastante conhecidas. Esse livro, na realidade, é uma versão mais enxuta da antologia *Vozes da cidade*, de 1962, em que foram reunidos os mesmos textos, agora, apenas com a participação de quatro cronistas que fizeram parte da primeira versão. Além de Drummond, participam Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Manuel Bandeira.

3.5.6

Boa companhia

Em 2005, Nelson Werneck organizou e publicou a coletânea de crônicas *Boa companhia* – que reunia o melhor do “gênero que, em pouco mais de cem anos, ascendeu à categoria de arte maior, sem perder a leveza e graça” (Werneck, 2005, contracapa) – em que constam nomes consagrados da literatura brasileira. Inclusive houve a participação de alguns escritores contemporâneos, como Xico Sá, Ivan Ângelo, Danuza Leão e Moacyr Scliar. No entanto, não deixou de retomar todo um elenco de cronistas consagrados, e, desse modo, não faltaram os nomes de Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, Rubem Braga, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Nessa gama de escritores, de cada um foi selecionado um texto, a fim de se compor um tecido narrativo proposto para ser uma “boa companhia”, narrativas que, por excelência, têm tom de conversa e contam histórias, com humor e emoção, que propõem pensar que a vida pode ser lida e vivida ao mesmo tempo. A participação de Carlos Drummond nessa antologia se deu com a escolha da crônica “Sondagem”, originalmente publicada como “Imagens dialogais:

Sondagem”, no *Correio da Manhã*, em 4 de agosto de 1959, que também já havia sido publicada no livro *A bolsa & a vida*, em 1962.

LITERATURA E EXPERIÊNCIA URBANA

*A forma de uma cidade muda mais rápido
 (...) que o coração de um mortal (...) Paris
 muda! mas nada na minha
 melancolia Mudou! palácios novos,
 andaimes, blocos, velhas alamedas, tudo
 para mim se torna alegoria, E minhas caras
 lembranças são mais pesadas que rochas.
 Charles Baudelaire*

Verifica-se que, na literatura, a experiência urbana é um tema recorrente em crônicas, contos e romances do final do século XIX e início do século XX, muitos dos quais elegem a escrita para explorar as formas de representação desta experiência. A cidade é vista como lugar que desperta sensações contraditórias e cria o desejo de reconhecimento, além de favorecer o sentido de explorar a comunidade, proporcionado pelas imagens relacionadas ao imaginário urbano.

Na literatura brasileira, a cidade moderna também foi foco de reflexão. Escritores se debruçaram sobre o tema, e marcaram em suas obras diferentes percepções e impressões sobre as mudanças do espaço urbano na Modernidade. Neste cenário, as crônicas jornalísticas contribuíram para a representação da memória da cidade com o registro de suas modificações. Tendo em vista esse cenário, Carlos Drummond de Andrade ocupa posição de destaque na tradição de cronista urbano prosador do cotidiano, justificada por suas inúmeras crônicas publicadas em jornais.

Em épocas de liberdade de expressão e em outros períodos de menos liberdade, esses escritores manifestaram-se em relação à maioria absoluta dos fatos que marcariam de forma decisiva a cidade brasileira dos séculos XIX e XX. Comentaram os grandes acontecimentos do cenário mundial, as grandes tendências e impactos das artes e das letras no Brasil e no mundo e, sobretudo, olharam a cidade com seus olhos de poetas do cotidiano, observando pequenas memórias do espaço urbano.

Partindo-se dessas constatações, procura-se, então, apreender o diálogo travado entre imagem, experiência urbana e literatura, dando destaque às crônicas de Drummond, marcadas por uma visão crítica em relação às percepções do cotidiano de uma grande cidade, com suas modificações ou “metamorfoses”,

como no título da crônica publicada em 20 de janeiro de 1954 no jornal *Correio da Manhã*, com o título central “Imagens do Rio: As metamorfoses”²⁹. Nessa crônica, o autor aponta seu olhar crítico diante da transformação urbana, ao ser motivado a refletir em razão do aniversário da cidade do Rio de Janeiro:

Pelas contas da prefeitura, que não é r. da história, a cidade faz hoje 387 anos. Que cidade? Guardamos um pouco mais do século XVIII, inclusive o aqueduto levantado pelo nosso maior prefeito de todos os tempos, que o Conde de Bobadela, criador de tantos serviços urbanos e da primeira tipografia. Mas fizemos o possível para desfigurar as coisas do então, se tira um traço do Passeio Público era uma pena dos arcos (Andrade, 1954, p. 6).

Ao comentar e devolver ao leitor uma realidade retrabalhada, recriada, Drummond partilha a sua experiência pessoal. Devolvendo os fatos que escolheu comentar por meio da leitura dos jornais, o cronista explica e interpreta os fatos corriqueiros ao leitor, estabelecendo assim entre ambos uma relação de fidelidade. Em seguida, reflete sobre a conservação do espaço da cidade junto com a memória da experiência humana e questiona a conservação de museus, livros e quadros em detrimento dos espaços públicos urbanos. Para, então, discutir com seus leitores a descaracterização do planejamento de Pereira Passos para o centro da cidade do Rio de Janeiro.

De nosso bom presidente D. João VI, no século seguinte, conservamos os livros, os quadros, as coleções de museu, mas o que era ambiente imperial se esvai em meio à sujeira das cabeças-de-porco. E do século XX, então, é que não resta mais nada. A obra de Passos está sendo descaracterizada, a Avenida muda de semblante, e Deus sabe o que será o Rio em 1960 (Andrade, 1954, p. 6).

É importante ressaltar que as intempestivas mudanças da cidade – a exemplo da reforma de Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro –, segundo a historiadora Margarida de Souza Neves, foram uma “reforma urbana” da capital muito setorizada e estiveram longe de efetivamente modernizar a então capital da República. A autora salienta que

²⁹ O texto não foi publicado em livro.

as intervenções do traçado urbanístico do Rio, empreendidas por Pereira Passos e realizadas por Paulo Frontin e Francisco Bicalho, estiveram bem longe de “remodelar materialmente a cidade” ou transformá-la em seus usos e costumes”. A reforma da capital federal limitou-se a dois pontos fundamentais: o primeiro, a construção, sobre emaranhado de vielas do centro da cidade, do faustoso cenário parisiense da grande Avenida, com seus 33 metros de largura com seus prédios imponentes escondiam os telhados “mais ou menos pombalinos”. O segundo, as novas instalações do cais do porto, que supunham nada menos que 175.000 m² de aterro nos 3.500 metros que uniam a Praça Mauá ao canal do Mangue (Neves, 1991, p. 14).

O cuidado com as questões públicas vingaria de forma marcante nessas crônicas de Carlos Drummond de Andrade para o *Correio da Manhã*. Com a série “Imagens”, muitos textos foram dedicados ao registro e à crítica aos problemas urbanos, como a falta de água, os cortes de luz e a urbanização descomedida. Interessa destacar esta última temática pela recorrência, como nos confirma uma das crônicas, intitulada “Imagens urbanas: Carta de Atenas”³⁰, publicada no dia 25 de agosto de 1955.

A carta, espécie de bíblia do urbanismo fundado na consideração técnica, sociológica e humana dos problemas da vida moderna, foi aprovada em 1933, num cenário ilustre: ao ar livre, ao pé da Acrópole. Consagra o pensamento vitorioso do 4º Congresso Internacional de Arquitetura Contemporânea, a que compareceram também escritores e artistas interessados na melhoria de condições de vida coletiva (Andrade, 1955, p. 6).

Nesse texto, afere-se a preocupação com a urbanização, de modo geral, examinada a partir da tradução realizada pelo professor Admar Guimarães³¹, que, na opinião de Drummond, prestou um serviço ímpar aos estudantes de arquitetura e urbanismo ao traduzir a “desprezada” “Carta de Atenas”. O manifesto prevê critérios para a arquitetura urbana no mundo todo, redigido por Le Corbusier, em razão do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em Atenas, em 1933, e comentado por Drummond:

³⁰ O texto não foi publicado em livro.

³¹ Admar Guimarães, professor da Universidade Federal da Bahia, publicou a tradução da “Carta de Atenas em 1955.

classificação das ruas conforme sua finalidade, proibição de alinhamento ao longo das artérias de tráfego (ai, minha louca Barata Ribeiro!), isolamento dos edifícios de qualquer tipo de faixa de vegetação, distribuição das sedes de serviços funcionais de maneira racional, coordenação planificada dos locais de trabalho e moradia, criação de caminhos especiais onde possa ao ser vivo usar os pés, no exercício inocente de andar, entre pistas de morte. Quando, no Rio, chegaremos a adquirir consciência plena de tais princípios, e nos disporemos a aplicá-los? (Andrade, 1955, p. 6).

A ordenação estipulada na crônica “Carta de Atenas” é contestada na leitura de Drummond – com base em sua própria realidade e experiência da cidade –, quando cita a rua Barata Ribeiro, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, e observa que é difícil para o Rio conseguir mudanças tão “eficientes” e adquirir consciência de tantos princípios classificatórios para a convivência comunitária. O cronista, então, explica a carta:

A *Carta de Atenas*, é evidente, não foi escrita para os males cariocas, viu em conjunto o drama das cidades atuais, que em muitos pontos da Europa guardam ainda resíduos de organização medieval, e, na América, de sistemas posteriores mas também obsoletos, “quando as ruas eram destinadas ao uso de pedestre e veículos de tração animal”. Sua crítica é genérica: “As condições de vida, na maioria das cidades contemporâneas, não correspondem mais a elementares necessidades biológicas e psicológicas de grande parte de seus moradores” (Andrade, 1955, p. 6).

Ao se posicionar criticamente sobre o tema da urbanização, Drummond aponta que as ruas “não correspondem mais a elementares necessidades” dos seus moradores. Do mesmo modo, a carta elaborada pelos arquitetos, mesmo não tendo sido escrita para os “males cariocas”, não se viabilizaria no contexto da cidade moderna, por exemplo, no Rio de Janeiro. Para Drummond, as condições de vida da maioria das cidades contemporâneas não consideram mais as questões “biológicas” e “psicológicas” de seus habitantes. Os fatores sociais que se relacionam diretamente com o povo foram deixados de lado em razão de interesses econômicos e políticos, que transformaram a vida na cidade e em todas as cidades modernas. Essas modificações urbanas são ocasionadas não mais pelo interesse público, como “quando as ruas eram destinadas ao uso de pedestre e veículos de tração animal”, mas por razões de interesses de governantes que registraram as marcas de sua autoridade nas ruas da cidade.

Mesmo diante do exposto, o autor conclui nessa crônica, de modo prático, seu comentário sobre a tradução da carta de critérios arquitetônicos, e revela a boa recomendação desta carta, que pressupõe a conservação de construções históricas, pois essas representam a história de uma época. E certifica que

ao lado desse espírito renovador, a *Carta de Atenas* recomenda que se preservem os verdadeiros edifícios históricos, representativos de sua época e úteis à educação do povo. Sem uma zona de proteção admitida por todos, perdem os monumentos “o dom de atingir a fundo a sensibilidade artística das massas populares”. É bom ler isso, quando volta e meia a nossa DPHAN tem de lutar, nos tribunais, em defesa da igreja da Glória do Outeiro e do Mosteiro de São Bento, que o surto imobiliário tenta apagar da paisagem carioca, reduzindo-os à situação de construções escondidas e envergonhadas, senão mesmo a simples estampas nos álbuns do Rio (Andrade, 1955, p. 6).

Drummond finaliza com algumas observações críticas sobre espaços importantes da cidade do Rio de Janeiro e combate o tratamento dado por uma instituição governamental a lugares importantes para a história da cidade, tais como a igreja da Glória e o mosteiro de São Bento, “que o surto imobiliário tenta apagar”, mas que, ressalva Drummond, são “estampas do Rio antigo” (Drummond, 1955, p. 6).

Na tentativa de articular as crônicas drummondianas com a significação do imaginário urbano, remetemo-nos a Armando Silva Téllez, quando esse associa o imaginário urbano à geografia da cidade conforme a partir do ponto de vista do cidadão. Em “Cidade vista: imagens da cidade”, primeira parte da obra *Imaginários urbanos* – estudo da cidade na América Latina –, o professor e pesquisador da Universidade de Bogotá vem construindo uma metodologia de estudo sobre os modos subjetivos de vivência na cidade e inclui o ponto de vista do cidadão como uma categoria estratégica de enunciação e como uma relação dialética da participação cidadã. Deste modo, estabelece o ponto de vista cidadão como um nível de estudo da imagem urbana:

por ponto de vista cidadão entendo, precisamente, uma série de estratégias discursivas por meio das quais os cidadãos narram a história da sua cidade, mesmo quando tais relatos possam, igualmente, ser representados em imagens visuais. Com essa categoria, propus-me sair da imagem como acontecimento gráfico e deu-se a possibilidade de examinar a construção de imagem, deduzindo o cidadão que é previsto em qualquer imagem (Téllez, 2011, p. 9).

É importante ressaltar que Téllez escreve em um contexto em que estuda vestígios das imagens das cidades em tatuagens urbanas como registros visuais, dos grafites ao ícone publicitário. Nessa discussão, analisa a imagem urbana, em específico, primeiramente, a imagem-grafite para “compreender meu próprio corpo teórico sobre a comunicação urbana que eu chamo de imagem como registro visual” (Téllez, 2011, p. 5).

Sobre esse ponto de vista Beatriz Resende considera, no ensaio “Drummond: o cronista do Rio”, que, mesmo com forte raiz de origem mineira, itabirana, Drummond estabelece com a cidade do Rio de Janeiro uma relação de sedução, uma espécie de atração “mais erotizada, mais opcional, aparentemente sem obrigações e deveres” (Resende, 2002, p. 76). Assim, afirma que Drummond pertence a uma tradição de cronistas do Rio que desapareceram nos anos 1980. Neste contexto, “cariocas ou não”, quase todos encontram sucesso no Rio de Janeiro. Lembra também Vinícius de Moraes, que afirmava que “ser carioca é antes de tudo um estado de espírito”. Desta forma, existe um “pertencimento” ao espaço do Rio de Janeiro, que em Drummond conflita com a memória da cidade mineira de Itabira.

Então, utiliza a estratégia de evocar a cidade natal para contrapor ao espaço presente, no caso, a cidade do Rio de Janeiro, representada pela imagem da praia do Arpoador. O autor aproveita a paisagem da praia para pensar sobre o esfacelamento do tempo diante da memória. Para tal, recorre à descrição de um espaço modificado constantemente pela ação do tempo – a praia – para descrever as alterações ocasionadas com o passar dos dias, ou a “corrosão do tempo” e do espaço. Nesse sentido, o homem também não é o mesmo diante da paisagem, assim como o homem que habita a metrópole moderna.

Um itabirano que há cinquenta anos não revia a cidade natal, deixada aos quinze anos, voltou lá e ficou triste; ficando triste, imprimiu um boletim de que me mandaram um exemplar (...) o que é normal nesse jogo de evocação – que, destruídas lá fora, as coisas 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, 2012, p. 38).

O que chama de jogo de evocação – no caso em apreço, a recordação de uma árvore – na realidade é a representação da memória por um espaço fixo em que normalmente vivem as árvores até morrerem, mas depois se perpetuam registradas em “página literária ou alusão histórica” (Andrade, 2012, p. 38). Para tanto, cria metáforas para construir a memória a partir de um lugar específico; como no verso “destruídas lá fora as coisas vão se recriando cá dentro” (Andrade, 2012, p. 38), as coisas são as lembranças de um tempo e de um espaço que não existem mais; ou como no verso “a brisa marinha sorvida a pleno, estavam suas riquezas logo convertidas em memórias” (Andrade, 2012, p. 38).

A ligação entre as reflexões sobre o espaço urbano da metrópole moderna e as crônicas em estudo faz-se pela importância da análise dos saberes e das configurações espaciais afins presentes nos documentos jornalísticos apresentados nesta análise, na tentativa de examinar “imagens urbanas” de representações do espaço da cidade, e no ponto de vista do cidadão Drummond, que elaborou a sua prosa com base na sua experiência urbana. Nesse sentido, Beatriz Resende observa a compulsão de Drummond por espaços de sua própria experiência urbana:

Se todos os temas são válidos como mote da crônica praticada por Drummond, os espaços, um pouco como acontece com a praia, revelam permanências quase obsessivas. Dois são os espaços que mais merecem a atenção, as duas pontas do que foi, por tanto tempo, seu trajeto diário, transformado em espécie de observatório, *locus* de “trabalho de campo” numa espécie de literatura etnográfica: o Posto Seis e o centro da cidade. No Posto Seis, final de Copacabana, início de Ipanema, fica, primeiro, sua casa, na Rua Joaquim Nabuco, 81, depois o apartamento nas imediações para onde tem que se mudar ao ser demolida a casa em 1962 (Resende, 2002, p. 82).

Na tentativa de elucidar a temática da cidade moderna por meio da retomada da perspectiva do *flâneur*³², a pesquisadora Beatriz Resende cita a crônica “Diário”, publicada posteriormente em *Fala, amendoeira*, para escrever sobre a representação da cidade a partir do caminhante Drummond, habitante da metrópole moderna:

Em “Diário”, crônica publicada em *Fala, amendoeira*, escreve: “1941, março, 22 – Mudamo-nos para o Posto 6. Casa grande, com vista para o mar e a montanha”, e, em seguida, começa a narrativa bem-humorada das desditas com a falta d’água. O roteiro à volta do Posto Seis se tornará célebre, revelando o eventual *flâneur* que forçosamente existe no cronista. Em “Andar a Pé”, escreve: “Do Leme ao Posto 6, a viagem é proporcionada aos recursos menores de que disponho. A meta é visível, a curva da praia dá ilusão de proximidade. O caminho é reto, no mar não levaria tempo.” (Resende, 2002, p. 82).

Na crônica mencionada, Beatriz Resende compara o ato de flunar com o ato de caminhar; de modo semelhante, propõe Certeau, no texto “Andando na cidade”, ser um aspecto elementar de legibilidade da cidade, “cujos corpos acompanham resolutamente um ‘texto urbano’” (Certeau, 2011, p. 29). Ao elaborar o seu olhar sobre o cotidiano, Certeau (2011) verifica que a “história começa no nível do chão, com passos” ou tece uma “retórica do caminhar como um aspecto ‘praticante do cotidiano’”.

O andar de Drummond, assim como o andar dos passantes, propicia “uma retórica do andar. A arte de ‘tornear’ frases encontra equivalente numa arte de compor percurso (*tourner um parcours*) (...) uma estrutura linguística que se

³² Essa figura é recuperada por Benjamin, como um leitor da modernidade, a partir de seus estudos sobre a obra de Baudelaire. Nela, o *flâneur* é basicamente uma pessoa que anda pela cidade com o objetivo de experimentá-la por meio de seus sentidos. No decorrer da história, diversas pessoas teorizaram o significado de *flâneur*. O poeta Charles Baudelaire enxergava o papel-chave do *flâneur* como sendo o de entender o processo da modernidade.

manifesta a nível simbólico” (Certeau, 2011, p. 29). Assim, Certeau afirma, sobre os “movimentos pedestres” como sistemas de representação que constroem a cidade, que “são eles que espacializam”. Estariam inseridos, para o autor, “no que os falantes desenhavam nas mãos com as pontas dos dedos” (Certeau, 2011, p. 29). E assim fez o poeta em muitas de suas crônicas: observou a cidade por meio da sua experiência de caminhante.

O anseio de narrar a cidade a partir da perspectiva pedestre será mais explorado na segunda parte deste capítulo, em que verificaremos, nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, uma escrita dedicada à compreensão das transformações do espaço urbano, ao mostrar aspectos do cotidiano da cidade e as implicações da urbanização na construção desse imaginário urbano. Para tanto, elementos espaciais relacionados à cidade moderna, tais como a rua, o pedestre e o deslocamento por meio de transportes públicos serão temas explorados, a seguir, que possibilitam uma leitura na configuração de uma produção literária veiculada a uma produção de escrita que fragmenta a cidade.

4.1

Drummond narra o cotidiano da cidade

Muitas questões valem recortes para diferentes análises da vasta obra de Carlos Drummond de Andrade. Esta proposta de estudo centra-se em questões pertinentes à coluna “Imagens”, publicada durante quase quinze anos no jornal *Correio da Manhã*. Diante desse repertório, foram encontrados diversos textos que tematizam as transformações urbanas ligadas aos acontecimentos do dia a dia, apresentando-se como uma espécie de crônica-reportagem com críticas políticas relacionadas à experiência na urbe. Nesse sentido, o escritor mineiro produziu dedicadamente uma escrita preocupada em narrar a cidade do Rio de Janeiro. Seja denunciando, criticando ou ironizando, Drummond elegeu afetivamente a cidade como tema para muitos de seus textos, em prosa ou em poesia.

Críticas ao poder público, a governantes, e, principalmente, às transformações da cidade são encontradas nesses textos que se assemelham por apresentar questões ligadas à vida na cidade moderna. A partir da leitura e observação desses textos, a escolha foi a de investigar as crônicas que têm o título de “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens de pedestre” e “Imagens de

lotação”, além de outras que evidenciam a representação do imaginário da cidade urbana. O intuito é elencar tais textos para examinar os vestígios da construção de imagens dialéticas e evidenciar a sobrevivência de determinadas imagens ressignificadas em uma escrita que narra o espaço urbano sob o olhar do autor, importante intelectual brasileiro do século XX.

Dentre um conjunto extenso de textos que versam sobre a cidade, foram selecionadas crônicas que apresentam a repetição do título, possibilitando a leitura de uma escrita da cidade em fragmentos a partir de séries textuais que arrolam a questão da urbe e que são reincidentes durante a trajetória da coluna em estudo. Mas é necessário ressaltar que alguns desses textos foram publicados também em livros, sendo mencionados e comentados a seguir em contíguo com os demais com os quais se assemelham.

O critério para a análise, no primeiro momento, foi estabelecido pela reincidência de títulos; e, posteriormente, por se realizar a aproximação temática de elementos que caracterizam a vida na cidade moderna. Vale ressaltar, a rua será um elemento importante a ligar muitos desses textos, bem como o movimento de deslocamento pela cidade, seja pelo andar a pé ou pelo uso de transportes públicos, como o bonde e a lotação. Além dos textos com título de “Imagens urbanas”, as séries com título de “Imagens de pedestre”, “Imagens de rua” e “Imagens de lotação” se comunicam, por tratarem da questão de trânsito na cidade, tendo o andar como modo de experienciar o cotidiano, o banal e, por que não dizer, o “infraordinário” dessas relações urbanas.

Nesse sentido, na tentativa de realizar uma discussão que ampare teoricamente o objeto aqui apresentado, partirei de algumas considerações sobre o pedestre apresentadas por Michel de Certeau, na obra *A invenção do cotidiano*, e Walter Benjamin, em *Rua de mão única*. Não obstante, propõe-se a análise e o aprofundamento da discussão sobre crônicas e as representações do cotidiano da cidade, tendo em vista a obra *Espécies de espaço*, de Georges Perec e o livro *Everyday life*, de Michel Sheringham. Utilizar-se-á como suporte metodológico para análise as obras *Todas as cidades, a cidade*, de Renato Cordeiro Gomes, e *Apontamentos de crítica cultural*, de Beatriz Resende, em especial o ensaio “Cronista da cidade”.

Contudo, este capítulo da tese pretende investigar as crônicas que contribuem para a constatação da construção de uma escrita relacionada com a

discussão de aspectos significantes sobre a representação da cidade, lendo as experiências urbanas a partir do cotidiano. Desse modo, esta análise se balizará pelo registro de um imaginário urbano do cronista que, ao mesmo tempo, é pedestre, passageiro de táxis ou lotações e espectador das modificações da urbe, como será constatado nas crônicas que compõem as séries citadas anteriormente.

4.1.1

Imagens urbanas

C.D.A. mostra-se questionador, irônico e sarcástico na série de crônicas avulsas que publica no jornal *Correio da Manhã* como “Imagens urbanas”. A primeira recorrência do título aparece em 24 de junho de 1954, com o subtítulo “Táxi-heim?”.³³ No texto, discute se o motorista de táxi tem o direito de recusar passageiros “pela pinta” e se, como compensação, o passageiro poderia usar o leito das ruas, a pé, em “faixas longitudinais”, assim como os táxis. Com humor, o cronista conclui que “os táxis correriam por onde entendessem, vazios e calmos; os cidadãos fariam admirável exercício físico” (Andrade, 1956, p. 6).

Dando continuação ao título, a segunda crônica – que nomeia de “Imagens urbanas: Conversa no escuro”,³⁴ a qual relaciona aspectos oriundos do mau planejamento urbano, como o racionamento de energia elétrica – comprova a atualidade dos temas abordados nessas colunas, pois as palavras de outrora parecem ser ditas nos dias atuais, como neste trecho: “A vida na cidade grande não é muito variada. Em julho ou agosto, infalivelmente, surge a advertência de que é preciso economizar energia elétrica, porque a vazão do Rio Paraíba nunca foi tão baixa nesses últimos quarenta anos” (Andrade, 1956, p. 6).

Outras crônicas com título de “Imagens urbanas” são importantes para perfilar as condições e as consequências da vida na cidade. Para tanto, Drummond

³³ O texto não foi publicado em livro. A despeito desse da utilização desse tipo de transporte público como elemento condutor da escrita, Mário de Andrade inicia no *Diário Nacional* a publicação da coluna “Táxi”, sua primeira contribuição regular para jornais. O título escolhido pode sugerir o empenho do intelectual em usar a imprensa de massa como veículo para a sua produção literária. De maneira semelhante a estratégia usada por Drummond na coluna “Imagens” Mario de Andrade repete o título principal em todas as suas demais crônicas para o periódico. A exemplo, a primeira crônica dessa série “Táxi: Influências” de 09 de abril de 1929. A repetição do título além de manifestar relação ao veículo de transporte vale-se do contexto do modernismo de transitar livremente entre os gêneros e representam ideias estéticas importantes de Mário e do modernismo.

³⁴ O texto não foi publicado em livro.

vale-se das imagens das ruas e dos pedestres com protagonismo em sua escrita. Dando continuidade ao título, no texto da série “Imagens urbanas: Nossas ruas”,³⁵ apresenta a enquete descoberta em uma das suas “escavações pela Biblioteca Nacional” (Andrade, 1963, p. 6), onde buscava repertório para seus textos em meio a jornais e revistas, encontrando na folha de 1908 a reportagem que trazia a pergunta feita a ilustres da época: “Qual a rua mais bonita do Rio?” (Andrade, 1963, p. 6).

Dado o momento histórico da pergunta, diz que “era de se esperar que fosse a Avenida Central, recentemente aberta, metamorfose urbana” (Andrade, 1963, p. 6). E aproveita para criticar a limpeza da “morrinha imperial realizada por Passos e Oswaldo Cruz” (Andrade, 1963, p. 6), que “espalhava a euforia do carioca pelos novos aspectos da cidade” (Andrade, 1963, p. 6). Mas, para seu espanto, aquela avenida teve apenas o voto de Euclides da Cunha. A maioria dos famosos votantes, principalmente escritores, manifestou “em favor das vias públicas, ligadas talvez a circunstâncias da vida emocional deles próprios” (Andrade, 1963, p. 6). Drummond indaga se haveria cabimento em fazer essa pergunta nos dias atuais. Para ele, seria a rua mais escondida de todas, que não sofreu com as corrosões do tempo, ou seja, um local onde só haveria pedaços de rua que se recusaram a perder o seu caráter, e define liricamente que “nelas se concentra a alma heroica do Rio” (Andrade, 1963, p. 6).

Por sua vez, na série “Imagens urbanas”, a crônica “Imagens urbanas: Redescoberta”³⁶ faz menção à importância do caminhar pela cidade. Utiliza João Brandão, “o sem-pneu”, para redescobrir a existência de duas ruas – da Quitanda e São José –, pois “perdera-se a memória delas na noite dos tempos”. Em ambas, depois de uma reforma do trânsito, foi abolida a passagem de veículos, e assim foi restabelecido para o cronista “o prazer admirável de andar”, em que as pessoas iam e vinham naturalmente, sem correr dos automóveis ou passar por cima deles. “Enfim, uma rua como havia em outros tempos, onde – não é mentira não – se andava”. Desse modo, ao andar pela cidade, privilegia a rua para narrar a experiência urbana.

³⁵ O texto não foi publicado em livro.

³⁶ O texto não foi publicado em livro.

Dando sequência à análise aqui proposta de evidenciar os textos da série “Imagens urbanas”, as crônicas que apareceram em livro são quatro. “Imagens urbanas: Pinte sua casa” foi publicada em 16 de outubro de 1956, republicada na coletânea *A bolsa & a vida*, e será objeto de análise mais adiante. Pertencente à mesma obra, a crônica “Imagens urbanas: A causa”³⁷, de 13 de janeiro de 1959, narra a história de moradores de um prédio no Rio de Janeiro ameaçado de virar notícia por causa da “dimensão e intensidades dos moradores”, que parecem viver em um “estado de guerra, declarado oficialmente pelo síndico” (Andrade, 1959, p. 6). Assim, no desenrolar da narrativa, a briga dos moradores parece ser um pretexto para criticar a “ruminação de um sistema imobiliário vigente”.

As outras duas crônicas da série “Imagens urbanas” publicadas em livro que constam na obra *Cadeira de balanço* são: “O mar, na rua”, que originalmente foi publicada em 21 de abril de 1963, e retrata a conversa do pai com seu filho sobre as consequências de uma “big ressaca” em Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro; e “O vestido por um fogão”,³⁸ de 17 de maio de 1961, crônica que se aproxima do conto, por conter uma narrativa ficcional.

Essa aproximação com o conto apresenta-se explicitamente em duas crônicas que compõem a série “Imagens urbanas”: “O vestido por um fogão” e “Eleutéria”.³⁹ A primeira história tem um enredo definido pela personagem principal, uma mãe que pega o dinheiro que ganhou de presente pelo dia das mães para comprar um vestido, mas escolhe trocar por um fogão, pois acreditava que o seu “velhinho” quebrara. Ao final do texto, a mãe descobre que não houvera gás naquela manhã. Com o desfecho em tom de ironia, revela-se a sutileza da dedicação materna.

Na segunda história, a personagem Eleutéria é uma empregada doméstica que “passou por várias casas, não se deu bem em nenhuma: está doente e faltam-lhe recursos para tratar-se” (Andrade, 1958, p. 6). O texto traz uma reflexão sobre a falta de direitos das domésticas, que estariam “à mercê de bom ou frio coração de quem paga” (Andrade, 1958, p. 6). Para compor a narrativa, o autor traz dados

³⁷ O texto não foi publicado em livro.

³⁸ A crônica foi publicada também na obra *Cadeira de balanço*.

³⁹ O texto não foi publicado em livro.

históricos sobre a regulamentação dos serviços domésticos, a qual dispôs em 1890 do primeiro documento que registrou obrigações dos patrões.

Ainda na série “Imagens urbanas”, o processo eleitoral para escolha de governantes também foi criticado por Drummond em diversos textos. Entre eles estão a crônica “Imagens urbanas: Aos candidatos”⁴⁰, de 17 de abril de 1959, na qual alerta aos candidatos que era contraproducente a propaganda escrita nas ruas: “deixai a natureza em paz, e não vos afadigueis em multiplicar o feio da cidade” (Andrade, 1959, p. 6). E também no poema “Abrilmente”, que publica na coluna de 31 de março de 1957, no qual chama os eleitores de “tristes gados”. Posteriormente, publica esse poema na obra *Versiprosa*.

Na crônica “Imagens urbanas: Desamor”⁴¹, de 18 de julho de 1962, o autor novamente demonstra sua indignação em relação à propaganda eleitoral que “mancha o espaço público” (Andrade, 1962, p. 6). Nesse caso, denuncia como “desamor” a insensibilidade para com o meio em que se vive, ou seja, a falta de consciência política de homens que acreditam que a rua não tem dono, e por isso abusam das propagandas. Com isso, danificam inclusive as árvores, que ainda seriam a única forma natural da cidade, por assegurar “às ruas um mínimo de ligação com as forças telúricas” (Andrade, 1962, p. 6). Conclui ser descabido querer se tornar deputado ou senador quem não ama ao menos a sua cidade.

No texto de 15 de maio de 1958, “Imagens urbanas: Buracos, etc.”⁴², também critica diretamente políticos, no caso, vereadores que se acham no direito de ocupar com seus automóveis particulares as vias públicas. Inicia o texto destinando-o a uma amiga a quem aconselha não visitar o Rio de Janeiro em tempos de eleições. Para tanto, noticia, com uma espécie de manchete de jornal, que “morreu (afogada) a pobre mulher que cometera a imprudência de andar na rua”, pois, alerta o cronista, a rua não é mais como antigamente: “hoje, a rua é tudo menos rua” (Andrade, 1958, p. 6). Muitas crônicas trouxeram a rua como tema relacionado ao cotidiano como forma de pensar a cidade como será verificado na seção a seguir.

⁴⁰ O texto não foi publicado em livro.

⁴¹ O texto não foi publicado em livro.

⁴² O texto não foi publicado em livro.

4.1.2

Imagens de rua

“As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer” (Benjamin, 2011, p. 11). Essa citação é um trecho da parte intitulada “Posto de gasolina”, que abre o livro *Rua de mão única*, de Walter Benjamin, escrito na década de 1920, e pode significar uma metáfora do eixo central de sua escrita. Nessa obra, o ambiente conturbado da rua representa uma nova forma de utilizar a linguagem em seu projeto de composição fragmentária sob a qual, para Benjamin, perpassa a produção de pensamento atuando de modo eficaz, a subverter a ordem linear da escrita como princípio geral. Essa escrita em fragmentos não apresenta forma definida, assemelhando-se a uma linguagem descontínua da propaganda, das notícias curtas, com a qual se constroem posições de estranhamento em face do dado cotidiano.

Rua de mão única é uma obra composta por textos que, podendo ser considerados *aforismos*, abordam assuntos variados, assimilados a partir de imagens que remetem a cenários urbanos, textualmente apresentados de forma tão atribulada quanto a vivência cotidiana dos habitantes da metrópole. A técnica de descontinuidade e fragmentação aparenta, em uma leitura ingênua, um amontoado de textos aforísticos, sobre os mais variados temas que desfilam diante do leitor. No entanto, as descrições da cidade são evidentes, e a referência a prédios, galerias, monumentos, praças e ruas contribui para dar movimento à representação da vida cotidiana na metrópole moderna.

O texto de Walter Benjamin propõe uma elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor como crítico. Sem dúvida, compreender o modo como essa reflexão se constrói e se evidencia em *Rua de mão única* é tarefa complexa, que caberia como tema de teses. Na realidade, pretende-se considerar que a composição insólita do conjunto de aforismos significativos de Benjamin representa a abertura de novas perspectivas teóricas em que os objetos urbanos são dispostos de forma distanciada para revelar questões sobre o ambiente que configuram. Para tanto, o autor considera singularmente o pensamento como uma espécie de “bazar filosófico”, a partir de

observações sobre as ruas da cidade e os caminhos da lembrança como produção de pensamento.

A concepção de elaboração fragmentária de pensamento estabelece caminhos de leitura pertinentes também na obra de Carlos Drummond de Andrade. Além do livro *O observador do escritório*, publicado em 1985, no qual recorre aos aforismos para conceber a sua escrita, suas crônicas – inclusive os textos escritos para a coluna “Imagens” – podem ser lidas como “borrifadas de óleo” na máquina do pensamento, para retomar a metáfora, de Walter Benjamin, citada anteriormente, a fim de exemplificar as opiniões diante do aparelho gigante que é a vida social.

As crônicas são pequenas doses de pensamento que não seguem necessariamente uma ordem linear e não possuem pacto obrigatório com a realidade ou com a ficção. Apenas seguem a proposta de economia textual imposta pelo periódico em que são veiculadas. Nesse panorama relativamente movediço, estaria o pensamento que impulsiona uma escrita que não “irriga a máquina” com óleo de uma só vez. O jornal, suporte primário da crônica no Brasil no século XX, possibilita a circulação da produção de uma escrita fragmentária. Então, Drummond ocupa o espaço cativo de publicação como cronista, responsável por colunas periódicas que servem para elaborar uma escrita em pedaços, diversificada em assuntos, temas e até mesmo em forma, quando elege versos para compor o jornal.

Dessa maneira, muitas crônicas foram escritas sob o signo da cidade, sendo a materialidade da rua evocada como recorte. A leitura desses textos, de modo aproximado, nos permite estabelecer séries, pela recorrência de títulos e assuntos. Assim, foram encontrados textos que se repetem: por exemplo, o título “Imagens de rua” (ou “Imagens da rua”). A recorrência do título possibilita a leitura de uma proposta de se estabelecer uma série de textos preocupados em narrar o espaço urbano, tendo a rua como foco. É interessante notar que foram observados assuntos diferentes e dispersos nas crônicas que têm esse título.

Em alguns casos, trazem assuntos aparentemente alheios uns aos outros, como é o caso das crônicas “Imagens de rua: Uniformes”, “Imagens de rua: Faixas” ou “Imagens de rua: Pé no asfalto”.⁴³ Na primeira crônica, comenta-se

⁴³ As três crônicas encontram-se no anexo desta tese.

sobre os uniformes usados pelos estudantes durante o calor do mês de março na cidade do Rio de Janeiro. Na segunda crônica, fazem-se observações sobre a poluição da cidade com o excesso de faixas de propagandas eleitorais, assunto comentado com indignação por diversas vezes pelo escritor. A terceira crônica, por sua vez, será analisada a seguir, por se tratar de uma escrita que traz um assunto aparentemente ameno para se falar sobre liberdade em tempos de ditadura, ou seja, por ser um texto que pode indicar “uma borrifada de óleo” na maquinaria de opiniões, em meio a um cenário nada democrático, que foi a ditadura militar no Brasil.

Os temas variados e aparentemente banais são utilizados para retratar a rua e as tensões da metrópole em suas crônicas, o que remeteria à intenção de Benjamin, que estabelece também o impasse do escritor diante da “escrita da cidade”. Em ambos os escritores, existe a preocupação em marcar sua posição no confronto com uma condição alienada e propor novas formas de perceber e relativizar o patrimônio da cidade. Para tanto, constroem uma linguagem singular, com o uso de propagandas e outros fragmentos que compõem o “texto-cidade”, tomando a escrita como forma de experimentar a condição moderna de vida na cidade. E, no caso de Benjamin, a sua escrita reflete tensões que constituem a prática de sua teoria.

Usar a rua como prática de escrita foi o método utilizado por Georges Perec, o qual partiu do campo de visão do leitor, que gradualmente se amplia em um inventário topológico que vai do íntimo ao coletivo: a cama, o quarto, o apartamento, o prédio, a rua, o bairro, a cidade, o campo, o país, a Europa e o mundo. A rua será a questão abordada de acordo com a preocupação do escritor francês, cuja intenção é descrever os lugares a partir da observação do cotidiano das ruas. Para isso, apresenta um projeto de escrita em que observa e descreve doze lugares (ruas, praças, cruzamentos, uma passagem), mensalmente, durante doze anos, no surpreendente livro *Espécies de espaço*,⁴⁴ de 1979.

Nesse livro, Perec examina sua relação com o espaço em diferentes dimensões. Para tal, primeiro, faz uma descrição neutra do local pretendido. Em seguida, muda a perspectiva de observação, passando para um local diferente, em que visa evocar o lugar da memória do espaço descrito *in loco* anteriormente.

⁴⁴ Esse livro não possui tradução para o português.

Todas essas descrições foram depositadas em envelopes e divididas em algoritmos que definem cada um desses lugares em meses diferentes do ano, para se evitar descrever o mesmo lugar no mesmo mês. Dentro dos envelopes, foram juntados elementos significativos, como bilhetes de passagens, folhetos, ingressos de cinema, recibos, entre outros.

Esse material foi reunido no livro *Espécies de espaços*, sendo o capítulo “La rue” o que contribuirá mais efetivamente para a discussão proposta nesta seção, por apontar a rua como uma maneira de experienciar a escrita sobre o cotidiano de uma cidade. O autor reforça essa intenção, quando propõe a observação da rua como um método de investigação para se conhecer a cidade a partir de critérios preestabelecidos.

Perec alerta que o espaço é uma dimensão, uma extensão, uma materialidade, uma realidade, uma configuração, uma indução, uma disseminação, uma fragmentação. Valorizando essa fragmentação da cidade como método de escrita, diz que um “alinhamento paralelo de duas séries de prédios determina aquilo que chamamos de rua”⁴⁵ (Perec, 2001, p. 79, tradução nossa). Para o autor, nesse espaço se encontram casas em seus dois lados mais compridos, sendo a rua “o que separa as casas umas das outras e também o que permite ir de uma casa a outra, seja seguindo ou atravessando a rua”⁴⁶ (Perec, 2001, p. 79, tradução nossa). Nessa perspectiva, é interessante notar a compreensão da rua como espaço público “sem dono”; a leitura do espaço destinado ao pedestre e aos veículos leva a pensar que,

⁴⁵ Trecho original: “El alineamiento paralelo de dos seres inmuebles determina lo que se llama una calle”.

⁴⁶ Trecho original: “La calle es lo que separa unas casas de otras, y también lo que permite ir de una casa a otras, bien a lo largo de la calle, bien atravesándola”.

ao contrário dos prédios, que quase sempre pertencem a alguém, as ruas, em princípio, não pertencem a ninguém. Elas são divididas de maneira bastante equitativa entre uma zona reservada a veículos automóveis, a que chamamos de via, e duas zonas obviamente mais estreitas reservadas aos pedestres, a que chamamos de calçadas. Um certo número de ruas é inteiramente reservado aos pedestres, seja de maneira permanente ou em determinadas ocasiões específicas. As zonas de contato entre a via e a calçada permitem aos automobilistas que desejam parar de circular que estacionem⁴⁷ (Perec, 2001, p. 80, tradução nossa).

Perec segue com um assunto que considera complexo e até “espinhoso”, qual seja, o de atribuir um nome às ruas, não só a fim de possibilitar a sua localização, mas porque, a partir da descoberta da rua, se consegue encontrar a casa. Desse modo, existem diversos sistemas de identificação das ruas, e o mais disseminado é lhes atribuir nomes. Nesse contexto, afirma:

Existem diferentes sistemas de localização; o mais disseminado, nos dias de hoje e nas nossas paragens, consiste em atribuir um nome à rua e números às casas: a denominação das ruas é um assunto extremamente complexo, muitas vezes até mesmo espinhoso, acerca do qual seria possível escrever várias obras⁴⁸ (Perec, 2001, p. 79, tradução nossa).

Com o título de “Imagens de rua”, Carlos Drummond escreve uma crônica em que justamente disserta sobre a possibilidade de nomear uma rua para homenagear o escritor Ribeiro Couto. Essa crônica, de 21 de junho de 1963, tem o subtítulo “Outros nomes”.⁴⁹ Nesse texto, defende tal homenagem, justificando-a, sobretudo, pela relação do homenageado com a cidade. Dessa maneira, argumenta que

⁴⁷ Trecho original: “Al contrario que los inmuebles que pertenecen desde casi siempre a alguien, las calles no pertenecen a nadie en principio. Están repartidas, bastante equitativamente entre una zona reservada a los vehículos automóviles, y que se llama calzada, y dos zonas, evidentemente más estrechas, reservadas a los peatones, que les llaman aceras. Cierta cantidad de calles están enteramente, sea para ciertas ocasiones particulares. Las zonas de contacto entre la calzada y las aceras permiten aparcar a los automovilistas que ya no quieren circular”.

⁴⁸ Trecho original: “Existen deferentes sistemas de localización; el más extendido, en nuestros días y en nuestros climas, consiste en dar un nombre a la calle y unos números a las casas: la cuestión Del nombre delas calles es extremadamente compleja y a menudo incluso espinosa, y sobre ella se podrían escribir varias obras”.

⁴⁹ O texto não foi publicado em livro.

desejam os escritores que se dê o nome de Ribeiro Couto a uma rua do Rio de Janeiro. Sem dúvida o poeta merece homenagem pública da parte da cidade que foi um de seus amores e cujos aspectos peculiares refletiu tanto em verso como em prosa (Andrade, 1963, p. 6).

O cronista se sente no direito de ir além nessa defesa e dá um “palpite”, pedindo que se nomeie também “o jardim em crescimento no aterro da Sursan”⁵⁰ (Andrade, 1963, p. 6) com o nome de poesia. Assim, sugere o nome de *Jardim das Confidências*, título do primeiro livro de poemas de Ribeiro Couto. Afirmar que o escritor não deve ser lembrado meramente como uma “firma literária”, mas, sim, deve ser lembrado a partir “de um traço delicado de seu lirismo urbano” (Andrade, 1963, p. 6).

Michel Sheringham, no livro *Everyday life* (2006), também se refere à questão dos nomes das ruas (*street names*) e os relaciona como “tropismos semânticos”. Para tanto, cita Walter Benjamin, Michel de Certeau (*A invenção do cotidiano*) e Henri Lefebvre (*Crítica da vida cotidiana*). Esses autores são utilizados para sustentar a tese da cotidianidade em nossa vida social, pois identificaram potencial na exploração do nome das ruas como fator expoente para análises interpretativas. Sheringham, então, afirma:

⁵⁰ Companhia de engenharia responsável pela construção do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

o que faz da rua uma figura do cotidiano é a importância da participação, interação e apropriação. Para sublinhar isso, quero abordar a rua obliquamente, por meio de uma característica aparentemente periférica – seu nome. Para Walter Benjamin, o nome distingue a essência das capacidades performativas da rua. Como veremos, seu relato do “poder invencível” dos nomes das ruas, ecoado pelo de Certeau, centra-se na interação entre o sujeito urbano cotidiano e a potência do substantivo próprio. Em conexão com Proust, cujas observações sobre a *Rue du Bac* estavam entre as fontes de Benjamin, Barthes observou que o nome era tanto um “meio” biológico a ser inserido e explorado, como um objeto densamente reticulado a ser cuidadosamente aberto (Sheringham, 2006, p. 376, tradução nossa).⁵¹

A articulação central dos dois capítulos finais da obra de Sheringham trabalha com motivos-chave, como o nome da rua e a trajetória urbana. Interessa, portanto, demonstrar uma discussão comparativa sobre a importância da nomenclatura das ruas; e o crítico constrói seu trabalho pensando a rua como mecanismo de experimentar o surrealismo e que faz parte de um projeto mais amplo de investigação do cotidiano da cidade. Em muitos aspectos, combina a imagem fragmentada da rua elaborada por Walter Benjamin como uma prática surrealista de uso da linguagem, sem ser vista como uma doutrina fixa e sem limitar o surrealismo à perspectiva de Benjamin. Visa delinear uma conexão com o cotidiano, propondo a convergência para investigações do cotidiano através do foco da cidade, sua apropriação e suas transformações.

Sheringham escreve tendo em vista uma perspectiva surrealista, partindo de um projeto mais complexo, em que a realidade cotidiana se relaciona com a condição de subserviência para fins ideológicos. Desse modo, entrariam, por exemplo, a questão do nome das ruas, o percurso urbano e a linguagem corporal tracejada na cidade como configurações que conotam caráter de poder. O controle do imaginário urbano se configura como mecanismo de domínio da realidade. Desse modo, não seria estranho assimilar o projeto de Benjamin, e por que não o de Perec, ao domínio da observação de objetos, detalhes, coisas pequenas,

⁵¹ Trecho original: “Yet what makes the street a figure of the everyday is the importance of participation, interaction, and appropriation. To underline this I want to approach the street obliquely, via an apparently peripheral feature — its name. For Walter Benjamin the name distils the essence of the street’s performative capacities. As we shall see, his account of the ‘unconquerable power’ of street names, echoed by that of Certeau, centres on the interaction between the everyday urban subject and the potency of the proper noun. In connection with Proust, whose remarks on the *Rue du Bac* were among Benjamin’s sources, Barthes observed that the name was both a biological ‘milieu’ to be entered and explored, and a densely reticulated object to be carefully opened”.

coleções e inclusive nome das ruas, como lentes que forjam a atenção ao cotidiano que emerge de maneira explícita.

No tocante à crítica à vida cotidiana, Sheringham cita Henri Lefebvre e Walter Benjamin para reforçar a preocupação em colocar as especificidades do cotidiano como elemento importante na composição da escrita, impulso que já é inerente ao estilo da crônica moderna no Brasil. Nesse sentido, a partir de apontamentos sobre o “*everyday life*”, pode-se pensar a subjetividade da crônica; e a escrita dos cronistas é um dos principais caminhos para entendermos o raciocínio do que seria o cotidiano na teorização de Sheringham, Benjamin e Lefebvre. Com bases em dinâmicas diversificadas, esses autores caracterizam os momentos do cotidiano que foge das soluções comuns que regem um pensamento institucional. Essas obras teóricas podem ser aproveitadas para o estudo da crônica drummondiana, na medida em que projetam os compartilhamentos de discursos de observação da cidade pelo cotidiano, privilegiando a rua como responsável pela interação entre o indivíduo e o espaço público⁵².

No sentido de confrontar o cotidiano da rua, diante de questões que criticam a vida na cidade moldada por um sistema de poder vigente, Drummond recria a imagem do “andar descalço na rua” para refletir sobre a liberdade. É necessário considerar o contexto da escrita em razão do estado de exceção deflagrado pela ditadura militar naquele momento no país. Assim, escreve a crônica “Imagens de rua: Pé no asfalto”,⁵³ publicada em 20 de setembro de 1964, portanto, depois do golpe militar no Brasil, em 1º de abril do mesmo ano, contribuindo para atestar a preocupação com a situação política do país. Nessa data, tanques, jipes e carros blindados do exército brasileiro passaram a transitar pelas principais ruas e avenidas da então, capital do país, alegando ser necessário manter a segurança em

⁵². A discussão que permeia o entendimento de espaços públicos não é o foco desta tese tendo em vista sua complexidade, mas é necessário estabelecer alguns cortes na abordagem. Nessa discussão destacam-se as contribuições de Hannah Arendt e Jürgen Habermas para traçar o sentido empregado do termo “espaço público”. Para Arendt, no livro *A Condição Humana*, o termo “público” significa a possibilidade de contato entre as pessoas o que justificaria na perspectiva da autora a relação existente entre a esfera pública e a ação (política). Já Habermas fala de uma esfera pública burguesa que introduziu os modernos meios de comunicação social para incentivar um consumo passivo de produtos culturais e informativos. Os autores relacionam decadência da esfera pública política na modernidade dado a importância a no que diz respeito a seus modelos de esfera pública e às suas concepções de política. Nesse sentido, a esfera pública apresenta um caráter social, norteador da teoria de cada um deles em que reside a concepção do discurso como alternativa política à ideia de dominação.

⁵³. O texto não foi publicado em livro.

razão da deposição do presidente da República, João Goulart. O que foi anunciado à época como provisório perdurou até 1985, com a última eleição ocorrida de forma indireta no Brasil.

Nesse contexto de cerceamento, a preocupação com a falta de liberdade de expressão destoa em algumas crônicas de Drummond, que continuava escrevendo regularmente para o *Correio da Manhã*. “Imagens de rua: Pé no asfalto” conta a história de uma moça que, com “toda sua distinção e glória”, caminhava descalça pela Avenida Copacabana. Em diálogo com uma senhora que estranhou sua atitude, argumenta que andar de pé no chão implicaria um grito “libertário” e “econômico”:

– Mas vovozinha, isso é um grito, não está percebendo?

É o grito: andar de pé no chão, embora não haja propriamente chão, mas asfalto ou pedrinhas formando desenho, que por sinal prendem nos interstícios o salto fino dos sapatos. Diz que a nova bossa é cômoda, libertária, econômica. Cada qual é quem sabe onde lhe aperta o borzeguim, e não havendo borzeguim, que festa para os sacrificados suportes do edifício humano! (Andrade, 1964, p. 6).

Assim, reafirma a ideia de que há muito “o pé procura ser livre”, mesmo que os sapatos dos últimos tempos (“de entrada baixa com dedada de fora”) não aprisionassem tanto. Contudo, com a “liberdade pedal” acabariam as sapatarias e não haveria dúvida da economia, tendo em vista que ficaria de graça, “porque um par de pés não corresponde nunca a um par de sapatos”.

Reconhece que, com as impurezas da rua, “pode adquirir um cascão desagradável e antiestético”, mas pontua serem os “riscos da independência, o atributo pago a uma afirmação de liberdade, individual ou pedal”. Nessa ilustração, indaga se isso poderia virar moda e passar a ser elegante.

Esta moda não pegará entre pessoas que já viveram o suficiente para não castigar as asperezas da rua. É moda essencialmente primaveril, convém a brotos e rapazes que sentem vontade de fazer qualquer coisa, e tirar o sapato já é fazer, já é protestar contra não se sabe o quê, impeditivo dos pés da alma. É precisamente véspera teórica da primavera, e agrada-me ver essas meninas andando assim, antiprotocolares e desinibidas, lembrando à gente que às vezes é bom voltar a um estado (relativo) de natureza e, de passagem, pregar um susto na indústria de calçados, para que não exagere nos preços (Andrade, 1964, p. 6).

Essa narrativa teve como pretexto o ato de andar descalço no asfalto, como metonímia da rua, para discutir anseios mais complexos da existência humana. A ideia de liberdade é representada pela liberdade dos pés como proposta de pensar a liberdade dos indivíduos. Drummond, ao criar uma narrativa que inclui a “iniciativa pedestre”, pensa na liberdade dos pés. É uma atmosfera lúdica de protesto, em que virará moda andar descalço, e isso proporcionará a volta ao estado de natureza que provocaria um susto nas indústrias de calçados. Ironiza Drummond, ao criticar, e ao mesmo tempo afirma que essa onda não pegará as pessoas que conhecem as “asperezas da rua”, mas os jovens – estes, sim, sentem vontade para fazer qualquer coisa e tirar o sapato já seria fazer algum tipo de protesto. Diante de uma realidade nada favorável para a difusão de ideias de liberdade, o cronista cria um sentido ficcionalizado, a fim de pensar a cidade vinculada com seu contexto político.

4.1.3

Imagens de pedestre

“Feridas expostas, cultivadas, ou não; deformidades, trapos, crianças de colo dormindo sobre as pedrinhas de mosaico, mulheres miseráveis de mão estendida, pentes, lâminas de barbear, descascadores de batata, pulseiras magnéticas e mil outras bugigangas” (Andrade, 1962, p. 6) são fragmentos da cidade que Carlos Drummond de Andrade utiliza para descrever a Avenida Rio Branco, na crônica “Imagens de pedestre: Dobre a avenida”,⁵⁴ de 5 de outubro de 1962. O texto propõe a mudança de trajeto pelo pedestre que cruzar a rua do Centro do Rio de Janeiro, onde “nas calçadas tudo é possível menos andar”

⁵⁴ O texto não foi publicado em livro.

(Andrade, 1962, p. 6). Drummond, apesar de se defender ao lembrar que não escreve crônicas para uma seção de queixas urbanas, reclama que a avenida deixou de ser “o coração da cidade” (Andrade, 1962, p. 6) e virou simplesmente um caminho que se deve evitar.

As imagens pedestres que aparecem na escrita drummondiana representam o que se define ser um tipo de *flâneur*, se atentarmos ao que assinalou Walter Benjamin sobre a figura que caminha na multidão para observar a metrópole moderna⁵⁵. Desse modo, diversas crônicas apresentam marcas do que se pretende discutir sobre “enunciação pedestre”. O olhar segmentado, a observação da cidade a partir do ponto de vista do pedestre, é responsável por fragmentar a cidade por meio da escrita de cenários urbanos justapostos.

De modo bem mais radical, no uso da fragmentação como construção de linguagem, Luiz Ruffato, no romance *Eles eram muitos cavalos*, utiliza a técnica da montagem para compor a sua narrativa. As imagens sobrepostas em cenários da cidade caracterizam o modo de vida na metrópole moderna. O texto apresenta fragmentos com histórias que se passam durante um único dia na cidade de São Paulo. O título, retirado de um trecho do poema “O Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles, relaciona as personagens anônimas do romance com os cavalos que participaram do movimento da Inconfidência Mineira e fizeram oposição aos domínios portugueses durante a colonização brasileira, mas que ninguém nunca se importou em mencionar.

Na realidade, a menção a esses cavalos dá a ver o debate sobre a experiência de solidão e abandono vivida na metrópole moderna. No caso, a cidade de São Paulo, como síntese da sociedade brasileira, cosmopolita, urbanizada, favelizada, violenta, desigual, repleta de excluídos, que abriga indivíduos massacrados pelo cotidiano na megalópole. Instantes como *flashes* de experiências são expostos enquanto estratégia de composição da escrita. Esses instantes são capturados pelo deslocamento do sujeito, na acepção moderna de *flânerie*. Nela, o pedestre vive a experiência da cidade ilimitada, caótica, descontínua, em que predominam o contraste e a exclusão, formando um conjunto fraturado e desmantelado, e assim se constitui o cenário da cidade ligado à rua e ao pedestre.

⁵⁵ Para Walter Benjamin, o *flâneur* busca na multidão a imagem dialética da metrópole moderna, que permite identificar manifestações da experiência urbana como acionador para a história de uma época.

Na escrita de Drummond, em especial nas crônicas da coluna “Imagens”, o cronista narra sua experiência como pedestre que se insere no espaço urbano, o que de certa forma também acontece com os personagens do livro de Ruffato, que sintetizam um ritmo de experimentação de sentidos da cidade de São Paulo, proporcionado pela construção da linguagem. Em ambos, os cenários são construídos a partir do que indica Renato Cordeiro Gomes, sendo que a percepção do urbano opera-se por cortes seletivos. Nesse pensamento, Gomes afirma que “a tela verbal que lê a não verbal” é constituída como uma espécie de técnica de montagem. Na tentativa de apontar essa “tela verbal” por meio de escritas literárias, considerando-se a crônica de Drummond e a referência ao romance de Ruffato, tem-se o objetivo de pensar sobre os “fragmentos, resíduos e índices sígnicos” a partir da perspectiva do pedestre. Nesse sentido, Renato Cordeiro Gomes sustenta que

a percepção do urbano operou-se por cortes seletivos. A tela verbal que lê a não-verbal é constituída pela desmontagem e remontagem. O primeiro procedimento implica descobrir fragmentos, resíduos, índices sígnicos. O segundo consiste no novo engendramento possibilitador da produção-projeção de significados gerados a partir da experiência do olho que fixa aqueles fragmentos (Gomes, 2008, p. 34).

Para Gomes, ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas em torná-la visível; e, para isso, deve-se considerar que ela é um ambiente construído pela imaginação. Um espaço onde se instauram relações econômicas, sociais e culturais entre o homem e seu próximo e/ou entre o homem e a própria cidade, relações essas que também serão perscrutadas nos textos literários aqui trazidos à cena. “Os *flashes* sucedem-se velozes, quebrando a linearidade lógica e a possibilidade da totalização da cidade. Privilegiam-se os fragmentos, as partes metonimicamente destacadas do todo, pelo processo seletivo” (Gomes, 2008, p. 34). A precedência das imagens sobre a mensagem substitui a mensagem pela tensão dos significantes. É justamente esse processo seletivo que interessa para a análise da composição das imagens pedestres transpostas em escrita fragmentada da cidade, com o intuito de se demonstrar como se deu a construção da imagem da cidade na literatura brasileira contemporânea.

Essa forma fragmentária da literatura se relaciona com a montagem do cinema, pois, com a influência do desenvolvimento tecnológico e a experiência da

velocidade, o homem expressa sua visão do mundo na forma de fragmentos. Seguindo essa proposição, Nestor Garcia Canclini pensa o sentido da fragmentação na narrativa de Ruffato como um videoclipe, espécie de montagem efervescente de imagens descontínuas. “Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes” (Canclini *apud* Gomes, 2007, p. 134). Essas imagens captadas de diferentes partes da cidade remetem às diferentes vozes que aparecem na narrativa de Ruffato e elaboram os fragmentos que a constituem. Além disso, muitos desses fragmentos fazem referência a elementos da cultura de massa, o que transforma a cidade em um espaço marcado pela produção e pelo consumo de bens materiais.

Ainda como resultado da configuração das cidades, Georg Simmel (*apud* Gomes, 2008) observa que o indivíduo e a coletividade estão imersos nesse espaço social construído por eles mesmos, sendo esse também o lugar onde as pessoas recebem uma variedade infinita de estímulos e onde são dominadas pelo aspecto tecnológico da existência. Assim, essa profusão de estímulos e tecnologias, a plena urbanização e a rápida industrialização das cidades transmitiram como legado ao homem uma visão de mundo e uma determinada maneira de se relacionar com o espaço e com os que nele habitam.

Convém ressaltar que as leituras interpretativas da escrita de autores já mencionados neste trabalho não consistem em uma análise com o objetivo de esgotá-las, mas indicam tentativas de mapear e examinar as imagens da cidade por meio da cena pedestre em algumas produções da literatura brasileira. A percepção do andar na cidade se dá por meio do percurso e do relato de deslocamentos necessários às condições de vida no cenário urbano. Drummond, em uma narrativa curta, também sintetiza o cenário urbano que envolve a ação pedestre como signo da cidade.

No contexto da literatura brasileira, outro exemplo da mediação pedestre que vale a pena ressaltar nesta discussão sobre o caminhar pelo centro da cidade do Rio de Janeiro é o livro *Romance Negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, publicado em 1992. Especificamente no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, pode-se observar o foco no aspecto humano na cidade moderna, marcada por alterações na relação entre as pessoas e entre estas e o espaço em que habitam.

Nessa narrativa, a ideia de *solvitur ambulando*⁵⁶ aparece pela perambulação do personagem Augusto, cujo verdadeiro nome é Epifânio, pelas ruas do Rio, revelando uma cidade segregada no aspecto social e espacial, tema já mencionado. O percurso do personagem Augusto traz à cena mendigos, prostitutas, assaltantes, pivetes e sem-tetos, pessoas que a cidade segrega, além de também expor cenas que mimetizam a violência urbana proliferante com que convivemos, entre assustados e indiferentes, para revelar o estado de abandono e miserabilização (Gomes, 2008) da cidade do Rio.

As observações do protagonista Augusto, cuidadosamente registradas pelo olhar obsessivo do narrador, vão nos dando conta ainda, mais de perto, da pobreza extrema e da falta de direcionamento institucional na cidade. Essas percepções do personagem de Rubem Fonseca acerca da cidade ocorrem quando ele abandona o antigo trabalho na companhia de águas e esgotos e se dedica, exclusivamente, ao ofício de escritor, ao ganhar um prêmio na loteria. A partir desse momento, Augusto anda pelas ruas do Rio de Janeiro para recolher material para elaboração de seu livro sobre a vida nessa cidade:

agora ele é escritor e andarilho. (...) Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (Fonseca, 1992, p. 9).

Embora observe os elementos materiais que compõem o cenário urbano, Augusto ressalta que seu livro não será um guia arquitetônico do Rio de Janeiro, pois ele deseja encontrar “uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (Fonseca, 1992, p. 13). O conto de Fonseca oferece uma imagem da cidade do Rio no século XX e, principalmente, permite a representação do estado das relações entre as pessoas nesse espaço. Através do trajeto do personagem Augusto por essa cidade, é possível ouvir a expressão de vozes de pessoas empurradas para as margens da esfera social, mostrando que elas também compõem a cartografia da cidade.

⁵⁶ A expressão latina *solvitur ambulando* (algo se dissolve, ou se resolve, pelo caminhar) é estrategicamente utilizada no decorrer da narrativa para compor a ideia de movimento pelo deslocamento do pedestre.

Na tentativa de deslindar imagens pedestres na literatura, foram citados a crônica de Carlos Drummond de Andrade “Imagens de pedestre: Dobre a Avenida”, além do romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, e o conto de Rubem Fonseca “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, com o objetivo de apresentar e examinar o signo de um discurso realizado pela iniciativa pedestre na literatura brasileira contemporânea.

Sob um ponto de vista teórico, a temática “pedestre” é discutida por Michel de Certeau no texto “A fala dos passos perdidos”, que pertence à obra *A invenção do cotidiano*. Nesse texto, ele afirma que essa história começa “ao rés do chão, com passos”. Estabelece, assim, o conceito de “enunciação pedestre” e cada uma de suas unidades como algo qualitativo, com apropriações e singularidades, para situar a reordenação do espaço urbano a partir do ponto de vista do caminhante. Nessa perspectiva, o autor compara o ato pedestre, de andar pela cidade, ao falar.

Para Certeau, o ato de caminhar é uma enunciação, tendo em vista que o pedestre se apropria do espaço da cidade como nos apropriamos da língua e se relaciona com a cidade por meio de uma linguagem própria, determinada pelo deslocamento, ou seja, pelo movimentar-se na cidade. Nesse sentido, afirma que “os passos tecem lugares” por moldarem espaços, “que esboçam discursos sobre a cidade”, o que principiaria um “ato de enunciação”. Caminhar pela cidade e observar suas diferentes percepções permitem criar uma linguagem textual que se dá pela prática de caminhar nas ruas. Portanto, para experimentar a cidade, é necessário caminhar por ela.

Nesse movimento, outro aspecto relevante apontado é a compreensão de que o trajeto de um caminhante urbano, o caminho que escolheu, jamais será o mesmo. No instante mesmo que ela acaba de dar um passo, não mais conseguirá reproduzi-lo (Certeau, 1998). Desse modo, o pedestre apreende elementos históricos através do que é dito; nos lugares mais comuns, podemos ver uma história fragmentada por imagens, que se encaixam em um projeto de escrita como prática social. Para o historiador Certeau, essa relação linguística com o andar na cidade implica que

o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Selecciona portanto. “O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”. Cria assim algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da “língua” espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe “torneios” espaciais “raros”, “acidentais” ou ilegítimos. Mas isso já introduz a uma retórica da caminhada (Certeau, 1998, p. 178).

Nessa retórica ambulante a partir da caminhada do pedestre como metáfora para a adaptação e a adequação linguística ao contexto espacial, o caminhante se apropria do espaço e assimila elementos da cidade material a arranjos linguísticos feitos para isso. Isto posto, Certeau estabelece o uso de uma retórica da caminhada como a “arte de moldar percursos” nos seus estilos e usos. Esse estilo de andar interessa para o caráter interpretativo do texto literário, quando ambos formam “um estilo do uso, uma maneira de ser e estar no mundo”.

Reforçar o paralelismo entre a enunciação linguística e a enunciação pedestre necessariamente indica uma apropriação presente do espaço por um “eu” que constrói o discurso. A função da enunciação pedestre que se destaca no tipo de relação que se mantém com a cidade – os tipos de relação que a caminhada permite experimentar – lança suspeita, arrisca, transgride as trajetórias da “fala”. As experiências podem mudar a cada passo, e serem repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes, definindo-se pela diversidade dessas operações anunciadoras.

As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos mutáveis e assimiláveis a partir de figuras de estilo da linguagem. Então, para tal, existe uma retórica da caminhada, expressa em uma escrita que pinça a arte de moldar frases como equivalente a uma arte de moldar percursos. Essa arte implica e combina estilos e usos. Dessa maneira, o estilo explicita uma estrutura linguística que se manifesta no plano simbólico; e o uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato. Nesse contexto, o estilo e o uso visam, ambos, à construção de “retóricas ambulatórias”.

A maneira de falar e caminhar a partir de um tratamento singular da linguagem representa o simbólico, que se cruza para formar um estilo do uso, uma

maneira de ser e de fazer, introduzindo a noção de uma “retórica habitante”. Todavia, ocorre a homologia entre as figuras verbais e as figuras ambulatórias, pois consistem “em operações e arranjos ambíguos” que modificam e deslocam o sentido da imagem pedestre que se multiplica com a observação da cidade. Acrescenta-se ao objeto textual o espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos, que não parece prevalecer como o sentido normativo de uma linguagem padrão, mas, sim, permite dispor de um nível ao qual se podem referir os desvios e as variações do figurado.

A linguagem verbal e pedestre é apenas a ficção produzida por um uso também particular, o uso metalinguístico das palavras, que se singulariza justamente pela distinção da experiência de uma escrita urbana. De fato, as figuras ambulatórias introduzem percursos que têm uma estrutura de mito, se ao menos se entende por mito um discurso relativo a um relato de elementos tirados da história alusiva à cidade e fragmentária em cenas que traduzem as práticas sociais que simboliza. A figura do pedestre transpõe gestos dessa metamorfose estilística realizada a partir do movimento de percorrer o espaço urbano.

Voltando ao trecho da crônica de Drummond citada na abertura desta seção, notamos o uso do assíndeto para a supressão dos termos de ligação, conjunções e advérbios, na frase e entre frases. Do mesmo modo, no romance do Ruffato, são as cenas de uma ação que seleciona e fragmenta o espaço percorrido pela ausência de conexão e partes inteiras que omite. Já a caminhada do protagonista de Rubem Fonseca pratica a elipse de lugares conjuntivos a partir de uma figura ambulatória, que remete à narrativa a sua experiência com a cidade.

Os autores criam, por elisão, ausências no *continuum* espacial da urbe e dela só retêm pedaços escolhidos, até restos. Sequências substituem as totalidades, suprimindo os conjuntivos, e amplificam o detalhe para miniaturizar o conjunto. As narrativas desfazem a continuidade espacial alterada pelas práticas que se transformam em singularidades aumentadas pela ótica da experiência pedestre.

Para compor essa discussão, tendo em vista a literatura de Carlos Drummond, Beatriz Resende (2002) cita a crônica “Andar a pé”, no capítulo “Cronista da cidade”, que dedica ao poeta-cronista no livro *Apontamentos de crítica cultural*. Esse texto evocado teve o título inicial de “Imagens do homem: Pedestre”, na primeira publicação do texto no *Correio da Manhã*, em 27 de maio de 1962. O autor, quando selecionou a crônica para compor a coletânea *Cadeira*

de balanço, optou por retirar o vocábulo “pedestre” do título e o substituiu pela expressão “Anda a pé”.

Para Resende (2002), Drummond, nessa crônica, se revela “o eventual *flanêur* que forçosamente existe no cronista” (Resende, 2002, p. 195). Lembra ainda que o trajeto descrito merece atenção, pois foi por muito tempo o trajeto diário do escritor, que morou em uma casa próxima ao Posto 6, no final do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, de 1941 até o ano em que publicou essa crônica. O roteiro narrado é “transformado em uma espécie de observatório, *locus* de ‘trabalho de campo’ numa espécie de literatura etnográfica: o Posto 6 e o centro da cidade” (Resende, 2002, p.195). São, portanto, espaços reincidentes na literatura drummondiana sobre a cidade e sobre a iniciativa pedestre.

Para refletir sobre andar a pé, Drummond inicia o texto comentando: “O filósofo já me dissera: “Vou do Leme ao Leblon a pé e às vezes isso não me satisfaz; então volto a pé do Leblon ao Leme, e sinto-me em plenitude” (Andrade, 1962, p. 6). E continua dizendo que é tempo de desperdiçar tempo, e nenhum veículo dará transporte igual aos pés “ambiciosos de marcha” (Andrade, 1962, p. 6).

Ao ironizar, dizendo que é tempo de desperdiçar tempo com a atividade pedestre, constrói imagens da cidade a partir da observação pedestre e chega à conclusão de que o ato de andar vale a pena. Isso porque

os edifícios ao longo da avenida têm espessura cenográfica, luzes são ensaiadas sem método, borrões de sombra ocultam áreas onde deveria representar-se uma peça mágica (...) O ato de andar vale por si mesmo, sublinha o entendimento do corpo com o que se costuma chamar de espírito (...) Nada porém distrai o andar a pé do homem, que com simples andar a pé se confirma em sua soberania perante as coisas (Andrade, 1962, p. 6).

Drummond vale-se de imagens poéticas para recriar sua experiência com o espaço que o envolve. Seja em prosa ou em poesia, essa temática que envolve a apreensão pedestre foi encontrada de modo diferente em outros dois textos, publicados na coluna “Imagens”, com o título de “Lira pedestre”. Ambos os textos foram publicados, posteriormente, no livro *Versiprosa*, repetindo os títulos semelhantes, mas com conteúdos e temas dispersos, repetindo-se a prática de ocupar o espaço da coluna com poemas. Esse fato é reforçado por Beatriz Resende, que menciona o contexto político como justificativa para a ocupação da

poesia no espaço da coluna. Assim, afirma que “em momentos absolutamente decisivos, a poesia, subitamente, ocupava o espaço do jornal dedicado à sua crônica jornalística” (Resende, 2002, p. 189).

É o que parece ocorrer com o texto de 10 de maio de 1964, “Imagem do dia: Lira pedestre”. Presumivelmente, ao que parece, é um poema sobre a legalização do bingo. No entanto, Drummond não perdia a oportunidade de sugerir aos leitores que não vivemos em uma democracia. Sutilmente, nas crônicas escritas sob o governo militar, a linguagem mais despojada e irônica contribuiu para refletir sobre a retirada de direitos em um regime ditatorial. Talvez seja o caso desse texto, que usa o bingo como pretexto para aprofundar o debate econômico, tão atual, sobre o subsídio do petróleo.

Vamos – eis um projeto de domingo –
legalizar nosso prezado bingo?
(...) Coitado só jogo do bicho,
que, por ser instituto nacional,
bem merecia trânsito legal.
A rima em al lembra outra rima ília:
Amigos, que faremos de Brasília?
(...) Eia, Brasília, luta por teu título!
E tenho despachado este capítulo
Mas resta o subsídio do petróleo,
que, se não cortam, dizem que ele engole o
Brasil e toda a nossa economia.

Curioso pensar na seleção de assuntos que Drummond relaciona em “Lira pedestre” e que provocam a rima ironizada pelo próprio poeta. Ainda de maneira distante, em 3 de abril de 1966, também, com o título de “Imagem do dia: Lira pedestre”, publica em seu espaço cativo de publicação de suas crônicas, no *Correio da Manhã*, um texto com aforismos diversos: sobre aposentadoria, a figura de Tiradentes, a construção de uma adutora de água na Zona Sul do Rio de Janeiro, seguidos do poema “A seleção”, em que comenta sobre os jogadores de futebol escalados para representar o Brasil no mundial de 1966. Essa proposta de “lira pedestre” parece distanciar-se da acepção do que se configura como ato pedestre. Por outro lado, justamente na dissonância é que se pressupõe a análise de que o poeta faz questão de chamar a atenção para o paralelismo semântico, aliando a questão do caminhar com assuntos do cotidiano dos leitores.

Desse modo, a partir de assuntos desconexos, consegue realizar uma escrita em que se aproveita da ironia para criticar, de maneira menos direta, a realidade

política e econômica do Brasil. Naquele ano, as atenções da população estavam voltadas para o torneio mundial de futebol, esporte tão difundido no Brasil, que foi tão retratado por Drummond em diversas crônicas que renderam a coletânea *Quando é dia de futebol*, comentada no capítulo anterior. Então, para expor essa questão, vale citar um trecho de um dos aforismos intitulado “Milagre da Copa”: “Bulhões de Campos, fogueiro: / – Enfim, domada a inflação! / Valorizou-se o Cruzeiro / e mais ainda ao Tostão” (Andrade, 1966, p. 6). Contudo, é bem verdade que o pedestre ansioso pelo torneio deveria estar preocupado com seu dinheiro. Questão ainda atual no cenário do país.

4.1.4

Imagens de lotação

Não raras vezes, Carlos Drummond de Andrade comenta em suas crônicas sobre os meios de transporte e a mobilidade urbana, sobretudo a partir de sua experiência como passageiro. Nesses textos, utilizou como objeto de sua escrita tanto o bonde quanto a lotação, que serviram como tema para pensar a cidade e o trânsito dos habitantes por meio dos transportes coletivos, como miniaturas do urbano. Ou como na crônica já citada “Táxi-heim?”, o táxi também é elemento de representação desse deslocamento urbano dos habitantes da cidade. No caso de Drummond é fato conhecido que o escritor durante anos percorreu a cidade, fazendo o mesmo trajeto para chegar até o local de seu trabalho, no Ministério da Educação, localizado à época no Centro do Rio de Janeiro. Assim, esse percurso da casa do escritor até o seu trabalho era feito quase que diariamente, e serviu de matéria para compor suas narrativas publicadas no *Correio da Manhã*.

Nesta seção, então, se propõe investigar as crônicas de C.D.A., escritas para a coluna “Imagens” e que apresentam o título de “Imagens de lotação”. Além das crônicas encontradas com esse título, será importante também citar alguns textos em que o cronista menciona também o bonde, como símbolo de uma memória urbana, quando retrata que, por exemplo, nas décadas de 1950 e 1960, estavam acabando as últimas linhas desse tipo de transporte no Rio de Janeiro. Considerando esse cenário, a coletânea de crônicas de Machado de Assis, *Crônicas de Bond*, organizada por Ana Luiza Andrade (2001), evidencia a prosa curta de Machado com recorte de textos que tematizam sobre um dos primeiros transportes coletivos do país, o bonde.

Para contribuir com a discussão, verificou-se a ênfase dada na literatura brasileira à representação de diferentes tipos de transporte público, conforme a tese de Marília Rothier Cardoso (1990), *Gazeta de bruxo*, em que a autora analisa “folhetins-variedades” produzidos por Machado de Assis. Na parte de sua tese cujo título é “Desastres de Bond”, afirma que o bonde serviu ao duplo papel modernizador e democratizante. Isso posto, levando em consideração o contexto de produção da escrita de Machado, sinaliza que, depois que a corte se aburguesou e se tornou liberal, seus costumes foram acompanhados pela crônica “homóloga ao veículo” (bonde), em razão da sua efemeridade, que a torna, de certa forma, passageira, por circular no jornal.

Ao acompanhar esse processo, a crônica vai se fazendo homóloga ao veículo assim chamado. Qualquer um entra no Bond, mesmo driblando o condutor; também todos os acentos cabem no *pout-porri* folhetinesco, até os clandestinos. Em ambos – bonde e crônica – “tudo é passageiro”. O vizinho e provável leitor nem desconfia que vai virar palavra impressa no jornal, como involuntário informante do cronista (Cardoso, 1990, p. 44).

Uma das considerações importantes realizada pela autora relativiza justamente a capacidade de ficcionalização da crônica por meio da escuta de conversas dentro dos bondes. Sobre a questão, observa que “se o papel de repórter é entrevistar as personalidades políticas, cabe ao cronista, com licença ficcional que lhe é garantida, dramatizar, na conversa do Bond, entendimentos não oficiais entre políticos” (Cardoso, 1990, p. 44-45). Nesse contexto, “o indivíduo privado assume postura pública logo que sobe no bonde para ir ao trabalho” (Cardoso, 1990, p. 48).

Assim, identifica o bonde como um meio de locomoção essencialmente democrático, que foi capaz de realizar a passagem da vida privada para a esfera pública. “O narrador da crônica – pelo menos, em princípio – assume a postura de seu leitor médio. Ele participa da agitação da cidade, cujas imagens capta em movimento acelerado” (Cardoso, 1990, p. 46).

Tanto os textos escritos por Machado como as crônicas drummondianas fazem referência aos bondes e lotações como transportes que lhes permitiam observar o movimento da cidade, dos passantes e dos usuários. O uso dos bondes e a mudança provocada pela substituição gradual de bondes por ônibus ou lotações afetaram o cotidiano da cidade. A locomoção na cidade por meio

pedestre, como já foi discutido, ou por meio de transporte, faz parte da vida na metrópole moderna; e os dois autores escreveram sobre o olhar do cronista e suas divagações, ao usarem o transporte como alegoria para pensar a cidade e o seu cotidiano.

Diante dessas questões, é necessário traçar um histórico, no Brasil, sobre o surgimento do transporte coletivo. O ônibus surgiu em 1817, no Rio de Janeiro. A chamada “diligência” tinha quatro rodas e era puxada por quatro cavalos ou mulas. Os primeiros bondes começaram a circular em 1868, interrompendo a ascensão do ônibus. Esse período durou quarenta anos, até surgir o auto-ônibus. O primeiro bonde elétrico trafegou no Rio de Janeiro em 1892, com a linha Largo do Machado–Largo da Carioca.⁵⁷

Nas décadas de 1940 e 1950, os ônibus eram operados por motoristas autônomos e não tinham itinerário fixo. Na década de 1960, o ônibus se consolidou no mesmo momento em que surgiram as lotações. Eram veículos de lotação mínima de dez e máxima de 21 passageiros, e com restrições de carga. Em 1963, Carlos Lacerda lançou um plano aprovando as diretrizes básicas do Sistema de Transporte Coletivo do Estado da Guanabara, no qual decretou que o ônibus passaria a ser o único veículo rodoviário admissível no transporte coletivo.

Drummond retrata o fim das linhas de bonde na crônica “Imagens de acabar: O bonde”,⁵⁸ de 21 de março de 1962. Nesse texto, convoca “gente fina e grossa”, cita carnavalescos e o “grande urbanista” Lúcio Costa, para uma “nênia e homenagem ao bonde que vai acabar, mas como na realidade já acabou há muito tempo, e restam só alguns ‘revenants’, rangendo nos trilhos de nossa saudade” (Andrade, 1962, p. 6). Para realizar essa celebração nostálgica para a “elegia do bonde”, anuncia:

⁵⁷ Ao abordar esse tema nas crônicas de Drummond, faz-se necessária a contextualização sobre a história do transporte no Rio de Janeiro. Os dados apresentados são resultados da dissertação de mestrado de Elisângela Azevedo Viana Gomes da Costa, intitulada *Estudos dos constrangimentos físicos e mentais sofrido pelos motoristas de ônibus urbano da cidade do Rio de Janeiro*, defendida em 2006.

⁵⁸ O texto não foi publicado em livro.

Paulo Mendes Campos⁵⁹ observou que o desaparecimento de qualquer traço do Rio tradicional sugere infalivelmente a este cronista uma celebração nostálgica. Fiquei sendo modesto mas fiel cantor de despedidas urbanas. Pois, aqui estou, no cumprimento da missão, para ensaiar a elegia do bonde da Zona Sul. Esse bonde que em abril começará a virar legenda, com a suspensão de algumas linhas e a redução de outras (Andrade, 1962, p. 6).

Saudosista, o cronista assume o papel de “cantor de despedidas urbanas” e anuncia o fim de mais uma linha de bonde na Zona Sul do Rio de Janeiro, sendo as restantes extintas no ano seguinte, em 1963. Sobre a história do bonde de Copacabana, ele enaltece os poetas autores de versos que circularam como uma espécie de “decoração” do bonde. Nessa lembrança “fraternal”, expõe:

Não é preciso recorrer aos livros de Noronha Santos e Dunlop⁶⁰ para enaltecer a bela, fraternal e popular história do bonde de Copacabana, que em sua origem teve a assistência dos poetas “engajados” (faziam versinhos destinados a atrair gente para os passeios na praia e a fixação em Copacabana). Bonde e poesia, aliás, sempre rodaram juntos. O “veja, ilustre, passageiro”, criação admirável, decorada por muita gente que nunca viu uma estrofe dos “Lusíadas”, é poema de bonde e para bonde. A quantos não deu ele a noção única de poesia que muita gente recebeu na vida e guardou como prova de que, para além das utilidades imediatas da palavra, há uma função, secreta e lúdica, a de despertar prazer mental? Pois essa pequena glória é do bonde, inventor da poesia mural (Andrade, 1962, p. 6).

A experiência com a cidade é mediada pela literatura, assim como na crônica “Imagens de lotação: Leitura a 4 olhos”,⁶¹ de 3 de julho de 1956. Nesse texto se comenta a descoberta de um livro de poesias do francês Paul-Jean Toulet no sebo localizado na Rua Regente Feijó, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O livro desse poeta teria “ressuscitado” e “vinha de lotação comigo”, afirma o cronista. A leitura do livro de poesia despertou o interesse da passageira vizinha, dentro da lotação. “À página quinze, interrompi a leitura a quatro olhos e pedi licença para oferecer-lhe o volume” (Andrade, 1962, p. 6). Em resposta, a passageira mudou de lugar na lotação. Termina comentando sobre trechos do livro

⁵⁹ Escritor, poeta e cronista, também era mineiro como Drummond, mas nascido na Capital. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1945.

⁶⁰ Noronha Santos escreveu *Meios de transporte no Rio de Janeiro: história e evolução*, e Charles Julius Dunlop escreveu *Apontamentos para a história dos bondes no Rio de Janeiro*.

⁶¹ O texto não foi publicado em livro.

de Toulet “em prosa de almanaque, sem responsabilidade” (Andrade, 1962, p. 6), do qual Drummond traduz algumas passagens em sua crônica.

Entre tantas lembranças advindas do bonde, meio de transporte que até hoje é símbolo da cidade do Rio de Janeiro, e das suas viagens de lotação, Drummond elege o que está próximo à sua natureza de poeta: a própria poesia como elementos de aproximação com o meio de transporte. Assim, com a observação de um detalhe “literário”, a poesia exposta nos bondes e recriada na leitura da lotação nos oferece uma imagem ligada ao que Georges Perec sublinhou como infraordinário. O livro póstumo do escritor francês, *L’infra-ordinaire*, traz um apanhado de textos já publicados e de jornais e revistas que se afastam da ideia de noticiar fatos extraordinários. Ele seleciona justamente, como tema de sua escrita, o que não virou notícia, o fato pormenorizado do cotidiano. Perec argumenta que nos jornais são noticiados temas gerais que não retratam o dia a dia. Assim,

os jornais falam sobre tudo, menos do dia a dia. Estou entediado, eles não me ensinam nada; o que eles estão dizendo não me preocupa, não me questiona e não responde mais às perguntas que faço ou gostaria de fazer. O que realmente está acontecendo, o que estamos passando, o resto, tudo o mais, onde ele está? O que acontece todos os dias, o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o infraordinário, ruído de fundo, o habitual, como reportar, como questioná-lo, como descrevê-lo? Peça o habitual. Mas aqui estamos nós, estamos acostumados a isso. Nós não o questionamos, ele não nos questiona, ele não parece ser um problema, nós vivemos isso sem pensar, como se não transmitisse nem pergunta nem resposta, como se ele não fosse um portador de alguma informação (Perec, 1989, p. 11, tradução nossa).⁶²

Os questionamentos de Perec fazem parte do projeto de investigação da cidade que prescinde de um olhar antropológico pela apreensão dos detalhes, que não retrata o excepcional, mas, sim, capta o “infraordinário” a partir da observação das ruas. Perec questiona as descrições sobre a rotina ordinária que faz parte do nosso cotidiano. Enunciar os contextos e ritmos do viver cotidiano em

⁶² Texto original: “Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m’ennuient, ils ne m’apprennent rien; ce qu’ils racontent ne me concerne pas, ne m’interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser. Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, l’infra-ordinaire, le bruit de fond, l’habituel, comment en rendre compte, comment l’interroger, comment le décrire? Interroger l’habituel. Mais voilà, justement, nous y sommes habitués. Nous ne l’interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il ne semble pas faire de problème, nous le vivons sans y penser, comme s’il ne véhiculait ni question, ni réponse, comme s’il n’était porteur d’aucune information”.

uma metrópole é o que seus escritos mimetizam na busca do sentido, na descoberta antropológica da cidade e de seus espaços multiplicados, divididos e diversificados. O olhar antropológico se deposita, então, na cidade, como parte constitutiva da identidade narrativa dos seus habitantes e dos itinerários de seus movimentos e deslocamentos nas aglomerações urbanas.

Como falar sobre essas “coisas comuns”, como rastreá-las em vez disso, como expulsá-las da ganga em que elas permanecem presas, como dar a elas um significado, uma linguagem: que elas enfim falem daquilo que é, daquilo que nós somos. Talvez seja para fundar nossa própria antropologia: quem quer que fale sobre nós, que busque em nós o que nós tanto tempo saqueamos dos outros. Não mais o exótico, mas o endótico. Perguntar o que parece tão evidente que nós mesmos esquecemos a origem (Perec, 1989, p. 10-11, tradução nossa).⁶³

Tipo de “Inventário do cotidiano”, o infraordinário se traduz numa cartografia de casas e ruas observadas e no registro de paisagens a partir do habitar a cidade e suas ruas. As formas de habitar a cidade são inúmeras, haja vista as crônicas selecionadas de Carlos Drummond de Andrade citadas durante todo esse capítulo. Diferentes modos de narrar essa cidade foram apontados com o intuito de proceder a discussão sobre a escrita de fragmentos do cotidiano que narram a cidade. Inclusive as referências à rua, ao pedestre e lotação, que prescindem da ideia de deslocamento para apreensão desse inventário do cotidiano.

Dessa maneira, Drummond representa o banal e o cotidiano das viagens de lotação em suas crônicas para o *Correio*. Na seção “Imagens”, utiliza as “imagens de lotação” para referenciar um olhar que capta o miúdo e o pequeno das relações humanas na cidade. Na crônica “Imagens de rua: lotação” – publicada em 10 de dezembro de 1961 e republicada em 14 de fevereiro de 1964 (é interessante notar que nesse ano Drummond republicou várias crônicas, fato de relevância devido ao apelo do contexto político da época) – apresenta um enredo sobre uma viagem comum de lotação. Durante o percurso, uma passageira fora pagar o motorista com notas de alto valor, o que ocasionou problemas pela falta de troco. Para

⁶³ Texto original: “Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer, plutôt comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue: qu’elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. Peut-être s’agit-il de fonder notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l’exotique, mais l’endotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l’origine”.

resolver a situação, o motorista parou a lotação e pediu para um garoto trocar o dinheiro no comércio em frente. A situação demorou um pouco, despertou a ira dos demais passageiros e a atenção do guarda de trânsito.

Essas cenas são descritas pelo cronista como instantes de realidade. Portanto, pode-se remetê-las à concepção de fragmentos de narrativa elaborada a partir de montagens com cenas interpretadas como retratos encadeados de experiência urbana. Não obstante, nos exemplos levantados em textos cujos títulos são compostos por “imagens de lotação”, os enredos trazem à tona uma discussão próxima do que François Jost, no livro *El culto de lo banal*, observa na arte a partir do século XIX. É quando aparece a proposta de retratar a banalidade como uma forma de despertar a curiosidade em relação a objetos cotidianos. Então, a estratégia de representar objetos comuns pode ser pensada com as discussões aqui propostas, que contam com o objetivo de trabalhar com o acervo das crônicas drummondianas para a coluna “Imagens”. Diante da questão, vale realçar que Jost procura também relacionar o banal à vida cotidiana. Para tanto, no capítulo da obra citada “Inventar lo cotidiano?” reivindica “uma arte que quer abrir espaço para a banalidade do cotidiano?” (JOST, 2012, p. 59).

As crônicas citadas durante todo o capítulo são, portanto, exemplos de textos que caracterizam o cotidiano banal de modo a dar a ver a instantaneidade da vida moderna capturada por uma escrita fragmentada da cidade. Tendo em vista a ideia de montagem, essa pode ser aplicada a partir do levantamento de narrativas elaboradas com personagens comuns, pedestres, passageiros, moradores de rua, anônimos que em geral circulam pela cidade e compõem o extrato humano ou as “fisiognomias da cidade moderna”.

Nessa acepção, o personagem anônimo como expoente na narrativa traz a questão do infraordinário e do banal representado a partir de uma cena cotidiana. Em sentido semelhante no que concerne à questão do personagem comum que é retratado na cidade moderna, discorre Willi Bolle sobre o “fisiognomista nato das ruas” (Bolle, 1944, p. 372), mapeando as camadas da sociedade caracterizada por fragmentos representados por figuras humanas. Contudo, as imagens da “fisiognomia da metrópole moderna” (Bolle, 1944, p. 372), por meio da representação do Homem da multidão de Edgar Allan Poe, inauguram a diversidade que a Modernidade instaura no espaço citadino, um lugar de

contradições, paradoxos e ambiguidades, entrevistados nas imagens enquanto lugar de representações dos signos da cidade.

No ensaio “A metrópole: palco do *flâneur*”, Bolle (1994) retoma a figura do *flâneur* descrita pelo filósofo alemão Walter Benjamin como uma representação dialética da metrópole moderna, uma espécie de “prisma condensador”. Destaca a superposição do sujeito e da cidade. Assim, para Bolle, o *flâneur* possui, por definição, mobilidade, por percorrer a metrópole em busca de sensações e enxergar na multidão fragmentos urbanos em torno de uma figuração da memória criativa. Segundo o autor, o ato de “flanar”, necessariamente em Poe, pretende distinguir camadas da sociedade de Londres, como um geólogo descava as camadas do solo. Por conseguinte, a relação do *flâneur* com a multidão é associada a um palco onde aquele entra em ação. Bolle resume:

os modelos que passamos em revista – descrição dos estratos sociais pelos cronistas da *flânerie*; precisão narrativa de Edgar A. Poe em o “Homem da multidão”; o jogo baudelairiano com as máscaras – encontram-se, todos eles, resgatados na obra de Benjamin. Se traço como é a presença do *flâneur*, como instrumento de orientação e mapeamento da sociedade. Aristocracia, burguesia, classes trabalhadoras, produtores de “cultura” e os “desclassificados” – eis os principais estratos sociais que podemos conhecer na obra de Benjamin através da figura *passe-partout* do *flâneur*. Como síntese e resumo, segue um pequeno *tableau* final, onde cada uma dessas camadas é caracterizada por um certo número de fragmentos, “elementos de construção agudos e cortantes, estilhaços de uma fisionomia da Metrópole Moderna. (BOLLE, 1994, p. 372).

Ante o exposto, vários foram os personagens das crônicas de C.D.A apresentados neste capítulo que ajudaram a mapear a cidade com suas diversas “fisionomias” da metrópole moderna. Sejam eles moradores de rua, trabalhadores, pedestres, passageiros, foram exemplos significantes como exemplo da ênfase dada à observação do espaço urbano nas crônicas drummondianas apresentadas neste capítulo. Além disso, os elementos espaciais da cidade, tais como as ruas, as casas e as praças, são personagens que se identificam com espaços importantes das cidades e os incorporam. Soletrar a cidade moderna significa reconhecer na multidão “fisognomias”, ou seja, as pessoas que caracterizam a cidade e a modificam pela experiência urbana.

Enfim, o imaginário das cidades pode ser verificado em todas as referências mencionadas, em que o homem moderno reinventou a cidade e suas formas de

representá-la. Modificando o espaço e as próprias relações sociais, construídas em razão da objetividade das relações econômicas, produziu-se no homem urbano um sentimento de ambiguidade entre o choque causado pelo novo e a ruptura com as referências da tradição – esta talvez uma das consequências mais marcantes da Modernidade. As relações impessoais, o relativo anonimato do homem no meio urbano e a experiência pela qual passou para assimilar rapidamente tudo o que era estranho constituíram-se elementos de tensão que marcaram a vida nos centros urbanos na Modernidade.

Dentre um conjunto extenso de textos que versam sobre a cidade, foram selecionadas crônicas que apresentam a repetição do título, possibilitando a leitura de uma escrita da cidade em fragmentos de séries textuais que arrolam a questão da urbe e que são reincidentes durante a trajetória da coluna em estudo. Mas é necessário ressaltar que alguns desses textos foram publicados também em livros, sendo mencionados e comentados em contiguidade com os demais com os quais se assemelham.

O critério para a análise, no primeiro momento, foi estabelecido pela reincidentia de títulos; e posteriormente, por realizar a aproximação temática de elementos que caracterizam a vida na cidade moderna. Vale ressaltar, a rua foi um elemento importante que liga muitos desses textos, bem como o movimento de deslocamento na cidade pela cidade, seja pelo andar a pé ou pelo uso de transportes públicos, como o bonde e a lotação. Além dos textos com título de “imagens urbanas”, as séries com título de “imagens pedestre”, “imagens de rua” e “imagens de lotação” se comunicam por tratar da questão de trânsito na cidade, tendo o andar como modo de experienciar o cotidiano, o banal e, por que não dizer, o “infraordinário” dessas relações urbanas.

ESCRITA POR IMAGENS E AS MINIATURAS METROPOLITANAS

“O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos leva em conta a verdade de que nada do que aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 1994, p. 223). O cronista a que se refere a tradução de *chronist*, do alemão para o português, na realidade, é uma analogia ao historiador marxista, que, na concepção do filósofo, interpreta fragmentos de imagens dialéticas do passado a partir da tarefa de explodir a continuidade homogênea de um tempo histórico linear. Essa concepção teórica sobre a história e sobre o papel do historiador se aproxima da necessidade de trabalhar com os fragmentos e as ruínas do passado para uma compreensão não só dos grandes acontecimentos históricos, mas narrar os fatos que a história oficial não menciona propositalmente para impor um passado homogêneo e linear.

Assim, Walter Benjamin, no ensaio intitulado “Sobre o conceito da história”, utiliza a figura do cronista como um historiador dos fragmentos, que faz uma crítica ao pensamento historicista tradicional e concebe a linearidade histórica com o objetivo de preencher o tempo histórico homogêneo e vazio. Para tanto, aponta que “o passado aparece como uma imagem que perpassa veloz, como fixação rápida e não definitiva tal qual um relâmpago” (Benjamin, 1994, p. 224).

Nessa acepção teórica, a compreensão de tempo apoia-se a partir de uma descontinuidade, com sentido que se distingue do tradicional, pressupondo parte substancial de um pensamento por meio de uma escrita por imagens. O autor expõe que o pensamento não é apenas uma questão de conteúdo, mas de forma (escrita), e que um projeto de escrita por imagens seria a construção de uma filosofia por imagens. Benjamin afirma ainda no mesmo ensaio que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (Benjamin, 1994, p. 225), mas “significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (idem, p. 224). Assim, o crítico, no fragmento de número seis, dentre os onze expostos, presume que é necessário

fixar uma imagem no passado como ela se apresenta no momento do perigo ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 1994, p. 224).

No interior da linguagem, temos acesso ao passado e à possibilidade de dizer “que os vencidos aconteceram”, apesar de o devir histórico ter sido construído a partir dos que venceram. No sentido de “colocar o passado em um momento de tensão no perigo” (Benjamin, 1994, p. 224), o escritor Carlos Drummond de Andrade, em muitas das crônicas do *Correio da Manhã* e em outras produções como a poesia, consegue, ao seu modo, não só “fixar a imagem do passado como ela se apresenta no momento do perigo” (Benjamin, 1994, p. 224), mas também aproximar elementos que constata uma sua escrita por imagens do pensamento. Nessa proposta de leitura, verificar-se-á que Drummond executa na sua escrita, principalmente como cronista, a tarefa de um pensamento não instrumental, mas interessado em discutir questões relacionadas às imagens dialéticas do passado, por meio da rememoração dos espaços da cidade, para elaborar a representação da experiência urbana, marcada pelo cotidiano e pelas pessoas comuns que habitam a cidade.

Esse viés de observação teórica é marcado por uma prática de pensamento tendo em vista a produção de uma escrita fragmentada por imagens que representa uma teoria que perpassa não só o legado teórico benjaminiano, mas faz parte de sua prática intelectual de escrita. Diante desse repertório teórico, cabe retirar o que é mais específico para a análise do *corpus* desta tese, que foi selecionado com o propósito de interpretar uma prática de escrita fragmentada em narrativas sobre a cidade. Esses fragmentos foram aqui aludidos no capítulo anterior tendo como foco elementos ligados à experiência urbana, tais como a rua, o pedestre, o bonde e a lotação.

Os textos de Carlos Drummond de Andrade pinçados no arquivo de crônicas publicadas no jornal *Correio de Manhã* foram, sobretudo, os analisados nesta tese, com o objetivo de demonstrar como o autor produziu uma prática de escrita análoga ao sentido que Benjamin empregou como devir histórico. Diante desse repertório teórico, pode-se tirar algo mais específico que possa contribuir com

apontamentos sobre como Drummond elegeu a crônica como prática de uma prosa curta muitas vezes fragmentada a partir de cenas do cotidiano urbano. O que validou a construção de uma prática escrita que utilizou imagens dialéticas da cidade que não seguem a representação de um tempo histórico homogêneo.

Benjamin propõe um estado de exceção permanente diferente do imposto pela história universal, que se revela como uma fantasmagoria da tradição dos vencedores. Em seus fragmentos, sobre o conceito da história, tem urgência em construir um conceito de história que rompe com a linearidade temporal para obter, com os fragmentos, imagens que ofereçam alegorias à interpretação do passado. Em consonância com esse pensamento, por exemplo, Drummond estabelece como matéria de sua literatura imagens que representam uma escrita que também não obedece à memória linear do passado.

Tendo em vista essa busca por imagens que não privilegiam a ordem histórica dos acontecimentos, Katia Muricy (2009) chama a atenção para o conceito de imagem dialética na obra *Passagens*, de Benjamin:

a noção de imagem dialética é a grande novidade da epistemologia exposta no livro *Passagens*, de Walter Benjamin. Essa obra constitui-se pela articulação temporal que Benjamin encontrara nas alegorias das Passagens parisienses de Baudelaire – o encontro do antigo e do moderno. A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do outrora com o agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. Na imagem dialética, a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem, o *medium* das imagens dialéticas (Muricy, 2009, p. 237).

Tanto no ensaio “Sobre o conceito da história” quanto no livro *Passagens*, Walter Benjamin não só teoriza sobre o conceito da escrita por imagens, mas a pratica como método de elaboração de escrita. Guardadas as proporções, pois o primeiro é apenas um ensaio enquanto o segundo se trata de um livro suntuosamente volumoso. Ambos realizam a proposta de uma escrita fragmentária, porém no livro ele pratica esse tipo de pensamento mais acentuadamente, com base na experiência na metrópole moderna. Desse modo, o processo de elaboração do ensaio e da obra validam o embasamento para pensar o

vasto, original e consistente projeto de pensamento de Benjamin sobre o uso de imagens como técnica de montagem para a produção escrita.

No caso do ensaio citado, é composto por fragmentos de textos que problematizam o conceito de história. Essa prática é comum em diversos autores. Vale destacar muitos outros autores conceberam também seu pensamento por meio de escritas fragmentárias, inclusive publicando em jornais, como o filósofo alemão Sigmund Krakauer, que divulgou pequenos artigos em periódicos que flagravam detalhes do cotidiano das cidades, em específico, textos publicados originalmente entre 1925 e 1933, no jornal *Frankfurter Zeitung* posteriormente reunidos no volume *Strassen in Berlin und anderswo* (*Ruas de Berlin e outros lugares*) em 1963-4. Entre os escritos do período da República de Weimar, esses textos do autor são considerados os que mais se aproximam da forma literária. Cabe aqui examinar de que modo Krakauer compara duas metrópoles, uma que foi cenário de revoluções (Paris) e a outra sem revolução (Berlim). Nessa analogia, Paris produziu um cosmopolitismo vivo e Berlim propagou o tédio e o vazio. Em Paris, o *flâneur*; em Berlim, o *Bummler*, ambos representando as tensões da modernização acelerada em curso nas metrópoles europeias.

As obras de Krakauer, *Strassen in Berlin und anderswo* e *O ornamento das massas*, caracterizam-se espacialmente a partir de elementos da cidade, como as ruas, os locais e as pessoas. Nas duas obras apontadas, o leitor tem a impressão de estar junto aos objetos que o observador-câmera, “curioso”, descreve, mas sem envolvimento com o que é narrado, é distanciado – trata-se de uma experiência *sui generis* com ruas, locais, coisas e pessoas. Em *O ornamento das massas*, ele também reúne textualidades diversas de textos, como cinema, dança, fotografia, leituras. Entre esses, destaca-se que Krakauer conheceu hábeis fusões da escrita a partir da perspectiva técnica de fotografia.

Andreas Huyssen, na obra *Miniature metropolis: Literature in an age of photography and film*, que é tomada como base nesta tese, dedica um capítulo “Photography and Emblem in Krakauer and Benjamin’s street texts” justamente para discorrer sobre a técnica da montagem fotográfica e a literatura.

Mas quão legítimo pode ser aproximar um texto literário da fotografia? Se instantâneo ou filme ainda? “Instantâneo” à primeira vista sugere superficialidade, reificação do tempo, arbitrariedade da imagem. Afinal, a fotografia inevitavelmente registra o essencial junto com o insignificante em um campo de visão sem discriminação, como os primeiros teóricos da fotografia já haviam indicado. A miniatura literária, por contraste, condensa, aguça o foco e evita a arbitrariedade. O “instantâneo” também pode parecer mal escolhido como um conceito orientador para discutir o novo regime modernista do espaço com suas perturbações de visão. A fotografia, afinal, permanece ligada à organização muito perspectivista do espaço, desafiada e transformada na miniatura urbana, assim como na pintura modernista, paradigmaticamente no cubismo e no construtivismo, ou na fotomontagem (Huyssen, 2015, p. 126).⁶⁴

O instante é, portanto, um método adotado para manifestação da arte como um “conceito orientador”, conforme afirma Huyssen, das artes modernistas associadas à organização perspectivista do espaço, transformada em miniatura metropolitana, assim como a pintura modernista. Nesse sentido, Kracauer elaborou uma escrita caracterizada por uma prática fragmentária em que se vale da técnica da fotomontagem para compor narrativas urbanas ou miniaturas urbanas, por buscar a experiência do choque entre os habitantes da cidade. O encontro com o outro – os vários anônimos, marcados pela multidão – significa uma relação entre anonimato e alteridade que constitui o espaço público metropolitano.

As crônicas urbanas escritas para jornais por Kracauer e também o ensaio e a obra citados de Benjamin são exemplos de “miniaturas urbanas”, o que traduz uma maneira de capturar, de representar e de deixar um rastro das mudanças que, por vezes, passam despercebidas na vida urbana moderna. A miniatura urbana é a forma mais específica de captura do fenômeno em sua efêmera singularidade do cotidiano. Nessa trilha de pensamento escreve Andreas Huyssen sobre o impacto do que denomina como “modernismo metropolitano” e as suas configurações. A metrópole tornou-se dimensão formativa do pensamento e, por conseguinte, a

⁶⁴ Texto original: “But how legitimate can it be to approximate a literary text to a photograph, whether snapshot or film still? Snapshot at first sight suggests superficiality, reification of time, arbitrariness of the image. After all, photography inevitably records the essential together with the insignificant in a field of vision without discrimination as early theorists of photography had already pointed out. The literary miniature by contrast condenses, sharpens the focus, and avoids arbitrariness. Snapshot may also seem poorly chosen as a guiding concept to discuss the new modernist regime of space with its disturbances of vision. Photography, after all, remains tied to the very perspectival organization of space challenged and transformed in the urban miniature, just as it is in modernist painting, paradigmatically in cubism and constructivism, or in photomontage”.

escrita literária experimenta-se com forma abreviada, a exemplo do ensaio, mas de modo mais breve, o que se reconhece como a própria miniatura. Assim, o conceito de miniaturas urbanas apresentado nos textos sobre a rua de Kracauer e Benjamin é exemplo encontrado como núcleo de prática de uma escrita fragmentária sobre teorias metropolitanas.

Kracauer e Benjamin, juntamente com Adorno, são figuras-chave na criação de uma teoria crítica de multicamadas do modernismo metropolitano. É uma teoria do modernismo de dentro, por assim dizer, e, portanto, modernista através de todas as suas contrações, fissuras e complicações. Ela engloba capital e cultura, alta e baixa; mídia verbal e visual; a arquitetura e o impacto das tecnologias modernas, mudando a estrutura da percepção e subjetiva; e reflexões sobre mudanças de padrões de experiência espacial e temporal. De maneiras únicas e influentes, oferece uma análise cultural dentro das texturas sociais e políticas do mundo histórico de um modernismo agora clássico. A metrópole como dimensão formativa de seu pensamento torna-se mais visível em seus experimentos literários com a forma abreviada, não apenas o ensaio, mas a própria miniatura. Nas miniaturas urbanas e nos textos de rua de Kracauer e Benjamin, encontramos o núcleo brilhante de suas teorias sobre a condução metropolitana (Huyssen, 2015, p. 126).

Contudo, esta tese pretendeu arriscar conceitos de escritas por imagens que têm como suporte a montagem como método de produção de pensamento. Isto posto, parte-se da discussão de que a prática de uma escrita por imagens é caracterizada, sobretudo, por representar de forma fragmentada a cidade. Tendo em vista tais questões, neste capítulo são abordados temas que incidem na proposta de realizar uma crítica específica sobre a representação da cidade na literatura. Para compor essa discussão, depois de mencionados os aspectos conceituais, ressalta-se que no Brasil há uma escassez de estudos que caracterizam as crônicas como textos contraproducentes ao estudo das miniaturas metropolitanas. Têm-se como exemplo disso, na literatura brasileira, as crônicas de Carlos Drummond de Andrade, publicadas no jornal *Correio da Manhã*. Sobretudo, os textos analisados no capítulo anterior com os títulos de “imagens urbanas”, “imagens de rua”, “imagens pedestre” e “imagens de lotação”.

De modo singular, o escritor mineiro, seja em sua prosa, seja em sua poesia, elaborou uma escrita por imagens do passado em que narrou acontecimentos grandes e pequenos e conseguiu flagrar imagens do passado que fogem a uma perspectiva linear e continuísta da história. O exercício da crônica permitiu à

aproximação do cotidiano, do banal, do comum, do “infraordinário” para rever fatos importantes esquecidos pela história oficial. Assim, é possível localizar pontos de encontro relevantes entre o conceito de escrita por imagens de pensamentos em Walter Benjamin a partir das crônicas de Carlos Drummond de Andrade elaboradas para o jornal *Correio da Manhã*, a exemplo de alguns textos analisados. Com a proposição de estabelecer zonas de contato entre a escrita da história e a narrativa drummondiana, podemos ousar tomar emprestado o pensamento do filósofo para dialogar com alguns pontos pertinentes para análise da produção cronística, a qual corrobora a hipótese de construção de imagens dialéticas do passado nas crônicas de C.D.A para a coluna “Imagens”.

Por último, a análise da crônica “Imagens urbanas: os hotéis em pó” servirá como uma metáfora que exemplifica uma forma de condensação de momentos cotidianos em instantes como um “*flash* de luz”, visão intempestiva tanto de tempo quanto de história utilizada por Walter Benjamin, em que a imagem do passado é apreendida em um instante, que passa veloz e fugaz, podendo ser reconhecida, mas jamais sendo vista novamente. No caso são apontadas imagens da cidade como fragmentos da memória da obra cronística de C.D.A, apresentadas a seguir.

5.1

Drummond e as escritas da cidade

No fragmento de número nove do ensaio “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin cita a figura criada pelo pintor Paul Klee em 1920, o *angelus novus*, utilizada para reconhecer a tarefa do historiador. Desse modo, ele constrói sua alegoria para a história: com os olhos no passado, vê as ruínas onde o historicista veria acontecimentos; vê catástrofes onde o historicista faz a canonização do ponto de vista dos vencedores (Benjamin, 1994, p. 226). Benjamin critica, sobretudo, a compreensão da história como acúmulo de fatos e propõe uma história focada em construir “imagens utópicas” da história crítica, questionando a concepção continuísta e a concepção de uma história imobilizada em imagens. Sobre as obras benjaminianas, Katia Muricy assevera que essas “Teses” são construídas como alegorias. As alegorias de Benjamin são imagens

dialéticas, onde passado e presente fulguram simultaneamente em um conhecimento instantâneo de ambos (Muricy, 2009, p. 234). A autora afirma que a imagem dialética é um relâmpago e apresenta a epistemologia, que sustenta essas teses: “descontinuidade do pensamento; temporalidades simultâneas relacionadas ao instante; fragmentação da verdade; importância do minúsculo; são questões que aparecem nas *Teses* relacionadas ao projeto de libertar o passado” (Muricy, 2009, p. 243).

Drummond foi, então, a seu modo, historiador de seu tempo no sentido proposto por Walter Benjamin, pois narrou acontecimentos pormenorizados oficiais da história da cidade do Rio de Janeiro, que serviram de matéria para suas crônicas, a exemplo da tentativa de remover os favelados do Morro da Catacumba, no Rio de Janeiro; da higienização da antiga Avenida Central pelo prefeito Pereira Passos; da demolição de edifícios em nome de uma arquitetura mais moderna; e até dos escândalos envolvendo personalidades e funcionários públicos fantasmas. O que predomina, contudo, para esta proposta de estudo, são as referências sobre o cotidiano da cidade, em especial, da cidade do Rio de Janeiro.

Partindo-se dessas constatações, procura-se então apreender a seguir o diálogo travado entre imagem, experiência urbana e literatura, dando destaque aos textos drummondianos marcados por uma necessidade de representação do passado mediante uma escrita que ressignifica a cidade do passado e se relaciona à cidade do presente. Para tanto, a obra de Octavio Paz contribui com as considerações sobre o conceito de imagens a partir da discussão de uma escrita em que “os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo assim como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa” (Paz, 2012, p. 32). Nesse sentido, o poema “Prece de mineiro no Rio” e a crônica “Arpoador”⁶⁵, analisados a seguir, de certo modo, apresentam-se em um tempo indefinido pela memória de Minas Gerais.

Não se trata necessariamente da imagem como metáfora, mas do tensionamento que aproxima elementos distantes entre si, aparentemente, mas unidos na escrita poética de modo a se completarem, pois Drummond vai demonstrar que se lembra da infância e da sua cidade natal quando evoca o “vento

⁶⁵ Texto publicado na obra *Fala, amendoeira*.

de Minas” no espaço urbano presente, na cidade do Rio de Janeiro. Assim, opera uma espécie de desenraizamento das palavras, que, para Paz (2012, p. 46), “tira a palavra de seu uso costumeiro, cujo senso seria apenas pragmático (...) arranca [as palavras] de suas conexões e misteres habituais”. Então, o registro da escrita de Drummond se opõe à ideia instrumental da linguagem como mera transmissora de conceitos.

Os versos de abertura do poema “Prece de mineiro no Rio” – “Espírito de Minas, me visita, e sobre a confusão desta cidade onde voz e buzina se confundem” –, em tom de dedicatória e com conotação religiosa, pressupõem um pedido, ou uma súplica, por meio da repetição. Esse poema, já no título, apresenta essa forma de oração, que traduz as experiências do sujeito lírico, determinadas por dois espaços geograficamente distanciados. Os sentimentos que evocam tanto Minas Gerais quanto o Rio de Janeiro são marcados ao mesmo tempo; passado e presente se fundem quando Drummond afirma que, ao se relembrar do “espírito de Minas”, consegue acalmar-se na cidade cheia de vozes e buzinas. O deslocamento estabelecido entre as imagens desses dois espaços representa para o poeta sentimentos antagônicos de ordem na desordem. Ao lembrar a quietude das cidades mineiras na agitação da cidade do Rio de Janeiro, Drummond transita entre esses espaços e os torna recorrentes em sua obra:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador,
conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel no imóvel,
quero firme e discreto meu amor,
meu gesto sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária
(Andrade, 1983, p. 46).

Esse poema é composto por uma única estrofe e mostra uma fusão de dois espaços por meio dos sentimentos, materializados em um discurso com marcações espaciais entrelaçadas pela memória. Agora, já não são os ventos que ressignificam Minas Gerais, mas sim o “Espírito de Minas”, que revisita o sujeito lírico em meio à confusão de uma metrópole. Ambos os espaços são importantes para a compreensão da obra de Drummond. Assim, a metáfora do “claro raio

ordenador” em relação a Minas, em detrimento da “confusão desta cidade”, em referência a uma grande cidade, parece alimentar o poeta, que “não quer ser um móvel no imóvel”; e assim, mais uma vez, declara-se por meio de um gesto natural de “saudades da pátria imaginária”.

Nesse sentido, nos confirma o que Octavio Paz declara, a partir da poesia, sobre a representação de elementos díspares – no caso, representados pelos espaços de Minas Gerais e Rio de Janeiro –, que são, portanto, elementos distintos geograficamente que se aproximam, por meio da criação de imagens dialéticas, no poema. Paz remete à discussão de elementos díspares a partir da “imagem unificadora da ciência” (Paz, 2012, p. 105), que enxerga “as pedras” como “penas” se comparadas em medidas; entretanto, o poeta se afasta dessa perspectiva empobrecedora da ciência e consegue criar a imagem de que “as pedras são penas” (Paz, 2012, p. 105). Nessa perspectiva de construção de imagem e pensamento, o crítico mexicano reflete:

enunciar a identidade dos opostos atenta contra os fundamentos do pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Meu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles (Paz, 2012, p. 105).

Em seus textos, Drummond não reduz a “realidade poética da imagem”, nem retrata um espaço geográfico específico; ao contrário, esses são um resultado do trabalho com imagens distantes que se encontram em uma memória recuperada por meio de espaços distintos e aproximados pela construção estética do pensamento. A “pátria imaginária” citada no poema estará presente, sob diferentes perspectivas, na raiz da poesia feita em Minas Gerais em junção com o seu contexto atual e urbano, representado pela cidade carioca.

O poeta, herdeiro de uma tradição cultural patriarcal, rural e católica, vê-se em oposição aos anseios da cidade moderna do Rio de Janeiro. Ao reverenciar a herança mineira, ora a refuta em nome de um apego aos valores locais, ora vive o drama dos exilados na própria terra, dividido entre dois territórios, duas culturas, duas formas de pensar sua identidade. Um exemplo desse conflito pode ser observado nos versos “Na roça penso no elevador, no elevador penso na roça”, do poema “Explicação”, de *Alguma poesia*, em que o poeta dramatiza a dualidade dessas experiências, que, contrapostas por espaços antagônicos, encontram-se nas

imagens recriadas para estabelecer um outro espaço imaginário além das considerações geográficas.

A literatura se vale da descrição de lugares para representar, por exemplo, o espaço familiar, do qual Drummond teve de se afastar, lembrando-o por meio daquele “Espírito mineiro”. Para falar da sua cidade de nascimento, Itabira, no entanto, não bastou falar simplesmente da cidade em si, por isso ele a lembrou em outro contexto, personificando-a em imagens e sentimentos.

Espírito mineiro circunspecto
talvez, mas encerrando uma partícula
de fogo embriagador, que lavra súbito,
e, se cabe, a ser doidos nos inclinas:
não me fujas no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante seus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som. Minas Gerais
(Andrade, 1983, p. 47).

Um dos resíduos mais significativos da memória parece ser o “som de Minas”, que provoca a impressão contida nessa voz que era a única capaz de fazê-lo declarar seu amor a um espaço imaginário, em que se contrapõem o “Espírito de Minas” e o sentimento da cidade experimentado no Rio de Janeiro. Observa Silviano Santiago (2002) que “a memória branca do menino nunca esquecerá as cantigas de ninar separadas pelo vento e pela voz da preta velha e que lhe chegavam em harmonia com o gostoso café preto”.

No processo rememorativo de “Minas” a que a sua constante busca submete esse espaço – na condição presente representado pela cidade carioca –, Drummond procurou reconstituir um eu fragmentado por meio da representação desses dois espaços, tanto em sua obra poética quanto em seu exercício de cronista, dando sentido e evidenciando características do exercício da memória. Para continuar a reconstrução de si mesmo, o poeta conta com o auxílio de objetos como a “fotografia na parede”, que nele faz aflorar as lembranças de Itabira, e o “vento de Minas”, os quais não o deixam se afastar de sua origem. Essas lembranças esquecidas, ou melhor, ocultas na fotografia, permitem-lhe constituir a sua tradição, revelando as características de sua terra, de seus conterrâneos e, por conseguinte, de si próprio. O poeta precisa abstrair-se dos sentimentos de dor e de sofrimento para deixar a memória fluir livremente, tornando o presente claro e sinônimo de tranquilidade.

Contudo, apesar de ter confessado a sua procedência itabirana, mineira, assumindo, pois, as suas raízes, o eu poético consegue alcançar um objetivo mesmo ainda se encontrando fragmentado pelo presente. A partir do momento em que o sujeito poético abandona os sentimentos da dor do perdido, consegue resgatar o passado, lançando-lhe um novo olhar, e saborear o presente sem ser perturbado pela angústia provocada pela urbanidade. O prazer pode ser atingido quando o poeta, ao se reencontrar com o cenário da fazenda de Itabira e com o homem rural que tinha grande ligação com a natureza, aceita o presente e descreve a cidade do Rio de Janeiro.

Já na crônica “Arpoador”, vale-se da estratégia de evocar a imagem da cidade natal para contrapor à imagem do espaço presente, no caso, a praia do Arpoador, no Rio de Janeiro. Inicialmente, apresenta uma árvore, o “coqueiro do saudoso Batistinha”, como lamento que remete à memória da cidade mineira. A imagem da metáfora das raízes, que simboliza a árvore, é utilizada como objeto de criação narrativa. Em seguida, o autor aproveita a paisagem da praia para pensar o esfacelamento do tempo diante da memória. Para tal, recorre à descrição de um espaço modificado constantemente pela ação do tempo – a praia –, com o intuito de descrever as alterações ocasionadas com o passar dos dias ou a “corrosão do tempo” e do espaço. Nesse sentido, o homem também não é o mesmo diante da paisagem, mas há uma fusão do tempo presente com o tempo passado, ocasionada pela imagem do “vento de Minas”, que surge intempestivamente.

Ao atribuir estratégias espaciais para expressar o momento presente a fim de representar o passado, Drummond atribui ao fato de ser itabirano uma estratégia discursiva para questionar sentimentos mais profundos em relação à noção de tempo e às questões relacionadas ao espaço. Já no início da crônica, o autor estabelece essa referência à imagem do passado como um espaço configurado pelo sentimento de homem marcadamente itabirano, melancólico e saudoso:

um itabirano que há cinquenta anos não revia a cidade natal, deixada aos quinze anos, voltou lá e ficou triste; 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 de evocação – que, destruídas lá fora, as coisas 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, 2012b, p. 6).

Nessa crônica, estabelece referência a um coqueiro para evocar o sentimento das suas raízes mineiras instauradas pelas “sensações daquele tempo”. O que chama de jogo de evocação, no caso a recordação de uma árvore, na realidade é uma imagem de representação da memória por um espaço fixo em que normalmente vivem as árvores até morrerem, mas depois, no caso, se perpetuam registradas em “página literária ou alusão histórica”.

Assim, cria metáforas para construir a memória do passado a partir de um lugar específico, como no trecho “destruídas lá fora as coisas vão se recriando cá dentro” – as coisas são as lembranças de um tempo e de um espaço que não existem mais. Ou com o trecho “a brisa marinha sorvida a pleno, estavam suas riquezas logo convertidas em memórias”, em que riquezas e memória estão em um mesmo plano de configuração e auxiliam na construção de uma prosa cheia de recursos poéticos – conforme verifica Flora Süssekind (1993), que demonstra como o poeta utilizou, à sua maneira, recursos da poética para expressar-se na prosa. Essa relação mútua entre prosa e poesia, comum tanto em seus poemas quanto em sua prosa, permite estabelecer conexões entre a obra drummondiana e as imagens da memória das cidades. A autora então afirma:

poeta com olhos de cronista, cronista com traços de poeta. O duplo ofício torna difícil traçar-lhe um perfil intelectual coeso. Não seria suficiente, no entanto, dizer que oscilava entre a poesia e a crônica. Ou que se tratava de um poeta também cronista. Trata-se, sim, de uma obra em que se imbricam marcas ligadas tanto ao trabalho de cronista quanto ao seu exercício poético (Süssekind, 1993, p. 262).

A prosa e a poesia de Carlos Drummond convergem em muitos momentos, não só nas estratégias discursivas, mas nas recorrências de temas que configuram parte do projeto artístico pertencente, de modo mais amplo, à escrita drummondiana em um contexto geral. As constantes repetições de recursos da prosa e da poesia, bem como a reiteração de determinadas imagens propõem apontar tópicos específicos para elencar várias discussões. Entre elas, evidencia-se a questão do espaço concentrando a dialética entre as imagens das raízes mineiras, representadas pelo “vento de Minas” ou o “Espírito de Minas”, em contraposição à imagem da cidade movimentada do Rio de Janeiro, mesmo quando representada por um local mais tranquilo, como a praia do Arpoador.

Tais fatos podem ser comprovados, por exemplo, na criação discursiva em prosa, que demonstra de maneira lírica a visão do poeta sobre as cidades evocadas – Itabira e Rio de Janeiro.

Mas o que tornaria o Arpoador infrangível na lembrança dos que 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 elevava diante de uma rapariga em flor, pelo seu estado de forma em mudança, pois lhe trazia à mente “essa eterna recriação de elementos primordiais da natureza, que contemplamos diante do mar”.

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 (...) 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 (Andrade, 2012b, p. 6).

Conforme os dias passam, a ação do tempo modifica a paisagem, o que é bem notório na praia, por causa das variações do ambiente. A reconstrução da memória pessoal recupera o tempo da não cisão entre o eu e o mundo por meio de uma escrita por imagens. Nesse sentido, Octavio Paz alerta para a modificação da

percepção do tempo na Modernidade. Tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados, e como característica moderna estaria a percepção de que “aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora” (Paz, 1984, p. 23).

No capítulo “A tradição da ruptura”, parte da obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, Octavio Paz assevera que o tempo na Modernidade não é o mesmo das épocas anteriores. Para o autor mexicano, “a era moderna poluiu, até apagar quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional” (Paz, 2012, p. 18). Desse modo,

a tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente evapora, por isso o tempo transcorre com tanta celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente e futuro, apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas (Paz, 2012, p. 18).

A fusão do passado com o presente, tendo em vista aspectos espaciais, pode ser vista como resultado da fusão do espaço do passado (Minas) representado no presente (na cidade do Rio de Janeiro). O espaço é o responsável por evaporar o tempo apreendido no presente de modo mais rápido, pois, não muito tempo depois de sair de sua cidade natal, o poeta já sente necessidade de utilizá-la para exprimir a sua literatura.

Ao falar de tempo e espaço em Carlos Drummond de Andrade, Silviano Santiago (2002, p. 17) explana que o poeta se encontra

transformado e estilizado no espelho das várias épocas históricas que os poemas dramatizam. No verbo poético, que torna saliente o confronto entre ser e tempo, entre tempo e espaço, pode ampliar ou corrigir detalhes da sua inesgotável memória, das suas andanças pelas ruas, avenidas e encruzilhadas do século.

O ser, seu espaço e seu tempo são elementos norteadores para o estudo da literatura de Drummond. O ser dividido pela lembrança de Minas e suas raízes originárias ante o mundo moderno, concreto, que abriga a morada da maior parte da trajetória de sua vida, o Rio de Janeiro. Enfim, esses dois espaços, notadamente marcados pelo tempo e sua corrosão, permitem, por meio da memória, eternizar o

espaço do passado no presente a partir de uma escrita elaborada por imagens de pensamento.

As imagens criadas da praia do Arpoador já não representam uma praia ou um espaço específico, bem como a areia dessa praia, devido às variações da maré, não será mais a mesma; dessa forma, nunca uma paisagem se repetirá. A areia não é a mesma que foi pisada ontem; assim é a ideia de movimento e transitoriedade em analogia ao espaço sempre refeito da praia. Nessa crônica, somente no início temos as marcas da representação do universo rural, que, ao longo do texto, opõe-se ao espaço urbano.

5.2

Cronistas do Rio

A cidade é símbolo e lugar de encontro de diversos cronistas, e exerce uma espécie de fascínio presente em suas respectivas escritas, semelhantes por serem elaboradas para jornais. Para tanto, o espaço da cidade se torna um agente determinante da significação de uma escrita por imagens da cidade. Escritores como João do Rio, Lima Barreto e Carlos Drummond de Andrade serão evidenciados a partir das “notícias da cidade” apresentadas em textos publicados em jornais, com o intuito de se proceder à discussão sobre a representação de imagens urbanas. O objetivo é evidenciar a relação constitutiva desses escritores com a urbe e a condição de uma escrita jornalístico-literária.

Nessa linha de pensamento, a proposta aqui é focalizar a cidade como símbolo determinante da significação do cotidiano, representado em escritas que elaboram imagens da cidade, as quais destacam que a “crônica mundana harmoniza o real com o imaginário” (Andrade, 1981, p. 7). A despeito disso, no Brasil, pode-se estabelecer uma tradição da crônica urbana que remonta às *Aquarelas* de Machado de Assis e ao *Cinematógrafo*, coluna de João do Rio, o qual, por exemplo, publicou a crônica “O velho mercado”,⁶⁶ que ilustra as modificações da cidade. Tais escritores elencaram as mudanças da cidade moderna e a vivência de seus habitantes diante dessas transformações. Dando

⁶⁶ Texto escrito por Paulo Barreto (João do Rio), publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, em 16 de fevereiro de 1908. Na crônica *Velho mercado*, da coluna *Cinematographo* (1907), escreveu: “uma cidade moderna é como todas as cidades modernas”, isto é, todas “têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro” (*apud* Gomes, 1996, p. 13).

continuidade à escrita jornalística, Lima Barreto e Carlos Drummond de Andrade ocupam também posição de destaque na tradição de prosadores do cotidiano citadino.

A “condição jornalística” frente à arte literária, tema que atravessa a literatura brasileira, aparece por ocasião da comemoração do centenário do nascimento do escritor João do Rio, comentado na crônica intitulada “João do Rio na vitrina”,⁶⁷ de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 13 de agosto de 1981, em sua coluna no “Caderno B”, no *Jornal do Brasil*. O texto, além de ser uma homenagem ao escritor-jornalista do início do século XX, é um convite para a exposição realizada pela Biblioteca Nacional, espaço que cumpre papel importante para o levantamento de imagens sobre a história da literatura brasileira, principalmente pelo seu importante acervo iconográfico.

A análise dos textos referente aos escritores selecionados remete à proposta de Andreas Huyssen (2015), em *Miniature metropolis. Literature in an age of photography and film*, no sentido de serem exemplos de textos curtos que narram impressões da Modernidade a partir das transformações do espaço urbano. Para a análise das questões levantadas, vale tomar como exemplo um trecho significativo da crônica de Drummond: “esse Rio que por sua vez despe a indumentária residual de colônia para vestir-se de praças e avenidas modernas” (Drummond, 1981, p.7). Esse texto é um ensejo para o levantamento de imagens sobre a história da literatura brasileira relacionada, sobretudo, às transformações da cidade moderna – aqui, o Rio de Janeiro.

Para Drummond, Paulo Barreto, nome de registro de nascimento de João do Rio, “jovem em busca de afirmação literária” (Drummond, 1981) que assina Claude, transforma-se em João do Rio e modifica-se junto com a cidade em que vive. Assim, o Rio e João do Rio, “possuídos do mesmo frêmito, afirmam-se no sentido de identificação com os estilos de vida simbolizados pelo automóvel, pelo cinema, novidades absolutas na época” (Drummond, 1981, p.7).

Nesse contexto de mudanças, o centro urbano do Rio de Janeiro é evidenciado em crônicas dos autores citados, como símbolo de renovação. Desse modo, a antiga Avenida Central, depois renomeada para Rio Branco, foi ao

⁶⁷ O texto não foi publicado em livro. Referência retirada do livro *Todas as cidades, a cidade*, do Professor Renato Cordeiro Gomes, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Nessa obra, Gomes investiga a legibilidade das cidades a partir de textos de ficção, dedicando um capítulo a uma análise sobre o Rio de Janeiro (Gomes, 1994).

mesmo tempo símbolo da Modernidade e espaço de segregação. Isso porque esse espaço foi assinalado pela expulsão do que Drummond define como uma “fauna marginal”, o que foi apontado por João do Rio, que cumpriu o papel de investigador impressionista do dia a dia da cidade.

O testemunho desses excepcionais cronistas em relação às transformações da grande cidade nos confirma o que Eduardo Portella (1958), no ensaio “A cidade e a letra”, constatou que seria um apego à metrópole. Um dos acontecimentos comentados tanto por Drummond, tempos mais tarde, quanto por João do Rio, foi a gestão Pereira Passos, durante a abertura da Avenida Central: casas foram demolidas e inúmeras pessoas ficaram desabrigadas e perderam seus lares. Parte desses trabalhadores, diante da necessidade de permanecerem próximos à área central do Rio, passaram a ocupar áreas de morro, impróprias para a construção civil. Tal fato contribuiu para o crescimento substancial do número de habitantes das favelas cariocas.

A luxuosa Avenida Central, depois Rio Branco, está cercada de morros onde a pobreza, a bruxaria e a capoeira se entendem como boas comadres. Os malandros de navalha, os cafetões, os bicheiros, os feiticeiros, toda essa fauna marginal vai encontrar em João do Rio o investigador impressionista que depois se volta à face rutilante da cidade, ao registrar o dia de um carioca *up-to-date* (Drummond, 1981).

Assim como João do Rio, Drummond vale-se do exemplo da Avenida Central para pensar aspectos de exclusão ocasionados pela reordenação desse espaço, e reflete sobre os impactos das transformações físicas da cidade a partir do cotidiano das relações humanas. Todavia, vale ressaltar que esses “cronistas do Rio” realizam escritas efetivadas em função do jornal ou da “condição jornalística”, o que permitiu revelar seu olhar de observadores de momentos da nossa história.

Nos comentários de Drummond sobre João do Rio, a importância da Biblioteca Nacional foi enfatizada, haja vista que essa recordou a mesma data em comemoração a Lima Barreto, e foi citada a oportunidade de visitar a exposição sobre João do Rio, “aula perfeita de história da literatura, através de materiais iconográficos que revivem o escritor na sua individualidade literária e no seu meio físico e social” (Drummond, 1981, p. 7). A propósito de conhecer a história da literatura brasileira, Drummond lembra o também escritor-jornalista Lima

Barreto, por sua escrita entusiasmada a registrar aspectos de mudanças da cidade moderna, em específico a capital carioca, então capital da República.

Lima Barreto, assim como João do Rio e Drummond, entre outros escritores brasileiros, exerceu concomitantemente a literatura e o jornalismo em sua vida profissional. Ainda estudante, já colaborava para periódicos; depois, passa a escrever no jornal *Correio da Manhã*. A produção de Lima Barreto na imprensa de sua época foi reunida, em 2004, em dois volumes, na obra intitulada *Lima Barreto: toda crônica* (Resende e Valença, 2004), organizada por Beatriz Resende e Rachel Valença, que recuperaram a atividade jornalística do escritor carioca desde suas primeiras publicações em jornais, revistas e folhetins.

Por também ser um observador crítico do cotidiano, Lima Barreto conseguiu transportá-lo para seus textos com olhos de repórter sensível – o que permite pensar em uma tradição brasileira da relação entre a literatura, o jornalismo e a cidade. Como exemplo, teríamos uma das mais estudadas crônicas de Lima Barreto, intitulada “Ontem e hoje”, em que também elege a Avenida Central como fragmento representativo da cidade e das transformações advindas da Modernidade.

Como todo o Rio de Janeiro sabe, o seu centro social foi deslocado da Rua do Ouvidor para a Avenida e, nesta, ele fica exatamente no ponto dos bondes do Jardim Botânico. Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namoradores, os amantes, os *badauds*, os *camelots* e os sem-esperança. (...) Bem isto é história antiga (...) Chega o automóvel, um automóvel de muitos contos de reis, iluminado eletricamente, motorista de fardeta. O homem salta (Barreto, 2004).

Nessa crônica, registra-se o deslocamento do ponto de efervescência cultural do Rio de Janeiro do início do século XX: a Rua do Ouvidor cede lugar à Avenida Central. O autor, na realidade, faz uma antecipação daquilo que aconteceria num curto espaço de tempo: as ruas escuras e apertadas (como a Rua do Ouvidor) cederiam lugar para espaços que seriam como locais de desfile de uma nova classe, sedenta por expor o último modelo parisiense. Assim, critica as transformações urbanas impostas pelos prefeitos Pereira Passos, Paulo de Frontin, Carlos Sampaio e outros, ligadas à infraestrutura da cidade, os quais buscaram, na modernização da cidade, simplesmente copiar modelos estrangeiros.

Os cronistas citados utilizam a cidade e suas transformações como foco de sua escrita, e a multidão e a individualidade, ao mesmo tempo, são destacadas como características fundamentais da Modernidade. Na verdade, Lima Barreto, João do Rio e o próprio Carlos Drummond de Andrade experimentaram certo fascínio por essa famosa Avenida, conhecida, na época, como Avenida Central, espaço onde passeavam artistas, camelôs, mendigos e *flâneurs*. De modo particular, produziram crônicas que falavam da cidade, e para isso, muitas vezes, escreveram sobre confeitarias, com elegantes frequentadores, ou sobre noites no luxo do Lírco, com seu esplendor de belas mulheres, ao mesmo tempo que não concordavam com as modificações do perímetro urbano em nome de uma nova ordem.

Esse mesmo cenário congrega conflitos sociais nutridos de mordaz senso de observação: João do Rio e Lima Barreto, principalmente em suas crônicas, foram críticos severos das transformações por que o Rio passava, as quais, segundo eles, em nome da Modernidade, retiravam da cidade sua verdadeira alma.

O Rio de Janeiro, na época (início do século XX), recém-proclamado capital da República, em meio a profundas transformações – promovidas pela reforma urbana de Pereira Passos na região central da cidade –, é o pano de fundo da obra de dois grandes cronistas: Lima Barreto e João do Rio. A Reforma Pereira Passos, também conhecida, à época, por “Bota Abaixo”, instaurava o período conhecido como *Belle Époque*, marcado por ares europeizados do Centro da cidade; neste período, acreditava-se que o Rio de Janeiro se apresentava como a Paris dos Trópicos.

João do Rio afirma, na crônica “Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?”, selecionada para compor seu livro *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), que, “para o brasileiro ultramoderno, o Brasil só existe depois da Avenida Central”. Assim, comprova-se a centralidade desta avenida para a compreensão de um momento importante da nossa história, em que foi trazido de Paris o novo modelo urbanístico, que transformou o Centro da cidade. Ao multissecular modelo de urbanização portuguesa sucedia a espacialidade da urbanização característica dos bulevares de Paris. Surgiram o Teatro Municipal, a Biblioteca

Nacional, a Cinelândia, o Palácio Monroe – “O Rio civiliza-se”, proclamou o cronista Mendes Pimentel.⁶⁸

Tendo em vista relacionar, no Brasil, uma linhagem de autores que praticaram o que Andreas Huyssen sublinhou como “miniaturas metropolitanas”, os cronistas João do Rio e Carlos Drummond de Andrade, ao lado de outros, como Machado de Assis e Lima Barreto, entre outros, configuram uma linhagem de cronistas-jornalistas que realizaram uma escrita da cidade com imagens fragmentárias interpretativas, as miniaturas metropolitanas. Sob essa acepção, Huyssen expõe questões sobre a vida urbana associadas aos impactos das tecnologias nas ciências, na arquitetura, nas artes, na literatura, na pintura, na fotografia e no cinema.

A proposta de Andreas Huyssen (2015), na obra em análise *Miniature metropolis: literature in an age of photography and film*, trata de exemplos de textos curtos que narram impressões da Modernidade a partir das transformações do espaço urbano. Na introdução dessa obra, o crítico norte-americano se preocupa em cingir contingentes novos e fortes de uma cultura metropolitana como desafio aos estudos humanistas e das ciências sociais.

Destaque-se ainda que Paris, para Baudelaire e Monet; Viena, para Klimt; Londres, para o grupo de intelectuais conhecido como “Bloomsbury”; Berlim, para o arquiteto expressionista Taut, ou para a artista dadaísta Hannah Hoch; Dublin, para Brecht; Praga, para Kafka; e Moscou, para Eisenstein, são exemplos citados por Huyssen para apresentar a cidade e seus “espectros” como temas recorrentes a partir de meados do século XIX, influenciados pelas novas formas de publicação em massa e pela competição entre a literatura impressa e as mídias visuais.

Desse modo, as novas mídias, as teorias da percepção e da visualidade e as tipologias de textualidades são temas importantes para estudar o mundo moderno e os seus desdobramentos em decorrência de experiências urbanas. Diante desse

⁶⁸ Figura destacada na cena *Belle Époque* carioca. Poeta, romancista, escritor de literatura infantil, ganhou destaque e se perpetuou nos compêndios da literatura brasileira pela máxima “O Rio civiliza-se”. O *slogan*, lançado como subtítulo da coluna “Binóculo”, que Pimentel assinava no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, ganhou envergadura como palavra de ordem do reformismo reacionário, que provocava mudanças na vida carioca, interferindo nos hábitos e costumes de seus moradores.

contexto, Huyssen defende a tese de que a “moderna literatura metropolitana” não tem sido adequadamente explorada.

Mas até agora a constelação das novas mídias, a metrópole moderna e a literatura modernista não foram questões adequadamente exploradas. Ao focar o que eu chamo de miniatura metropolitana como uma forma literária negligenciada, oculta à vista, este livro empreende o projeto de ler um corpo selecionado de textos escritos por grandes autores como uma inovação significativa dentro da trajetória do modernismo literário (Huyssen, 2015, p. 1-2).⁶⁹

A partir desse aspecto, este trabalho inscreve alguns cronistas brasileiros como representativos desse gênero, por neles se encontrar o que Huyssen afirma ter sido negligenciado e deixado de lado pela crítica tradicional. Centrando-se sobre o que o autor denomina “miniatura metropolitana”, esta perspectiva cumpre com a necessidade de estabelecer a “miniatura metropolitana” como um gênero literário que foi negligenciado por não ter sido adequadamente estudado. Assim sendo, trata-se de um projeto de leitura de textos escritos por grandes autores como uma inovação significativa na construção do espaço na Modernidade, tendo a experiência urbana como foco.

Caberia, desse modo, ao trabalho de Andreas Huyssen o papel de ser o primeiro estudo analítico que enfatiza o uso de miniaturas metropolitanas como eixo da escrita relacionada a escritores e teóricos canônicos. Entre eles, cita de Baudelaire, via Rilke e Kafka, até Kracauer e Benjamin, Musil e Adorno (Huyssen, 2015, p. 2). Esses são exemplos de leituras combinadas como pontos de vista comparativos em que as miniaturas metropolitanas emergem como um gênero inovador criado pela Modernidade, com foco sobre a percepção visual. Com o surgimento de novas mídias, bem como novos tempos e espaços urbanos, a miniatura como uma forma de escrita também revela a relação constitutiva entre a literatura modernista e as teorias críticas de diversos pensadores (principalmente alemães), figuras que contribuíram de modo convincente com esse projeto literário.

⁶⁹ But so far the triangular constellation of new media, the modern metropolis, and modernist literature has not been adequately explored. By focusing on what I call the metropolitan miniature as a neglected literary form hidden in plain view, this book undertakes the project of reading a selected body of texts written by major authors as a significant innovation within the trajectory of literary modernism (Tradução da autora).

No Brasil, portanto, objetivou-se inserir os cronistas citados, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio e Carlos Drummond de Andrade, como representantes do gênero literário sublinhado por Huyssen como “miniaturas metropolitanas”. Esses escritores foram também cronistas e elaboraram uma prosa breve sobre a cidade característica fundamental das “miniaturas metropolitanas”.

5.3

O instante, o cotidiano

Espectros da cidade, miniaturas metropolitanas, ou “miniespelhos da cidade” (Andrade, 1981), emergem de um modo de escrita acelerada por essa experiência urbana mais breve, inserida em um modo de narrar que deixa emergir o instante como momento de representação da história de épocas diferentes para legibilizar a cidade e o emaranhado de suas existências humanas. Os escritores-jornalistas ora apresentados descreveram, cada um à sua maneira, formas de condensação de momentos citadinos em instantes como um “*flash* de luz”, visão intempestiva tanto de tempo quanto de história utilizada por Walter Benjamin (1989; 2006), em que a imagem do passado é apreendida em um instante, que passa veloz e fugaz, podendo ser reconhecida, mas jamais sendo vista novamente.

No ensaio já citado “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin faz uma crítica que concebe a linearidade histórica com o objetivo de preencher o tempo histórico homogêneo e vazio. Nesse contexto, na obra *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire, escritor que Benjamin utilizou como exemplo para a sua escrita por imagens ao mencionar os desenhos de Constantin Guys, conseguiu fixar em breves traços a vida urbana, que perpassa veloz e fixa a imagem do passado.

Propõe Benjamin que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (Benjamin, 1994, p. 225). Significa apropriar-se de uma reminiscência “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (idem, p. 224). Assim, o crítico, na sua tese de número seis, entre as onze teses expostas no ensaio supracitado, reflete que

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem no passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 1994, p. 224).

Nesse sentido o escritor Carlos Drummond de Andrade, em especial nos textos a serem analisados a seguir – “Imagens urbanas: os hotéis em pó”⁷⁰ e “A um hotel em demolição” –, ao seu modo, consegue não só “fixar a imagem do passado como ela se apresenta no momento do perigo” (Benjamin, 1994, p. 224), mas também aproximar este espaço de uma miniatura metropolitana que marca a representação do espaço urbano. O escritor mineiro se aproxima do perigo no momento em que instaura a imagem do passado, utilizando as imagens do Hotel Avenida⁷¹ e da Avenida Central.

Portanto, as ideias de tensionamento de fragmentos da cidade imobilizam o tempo pelo instante em que se consolidam, na medida em que Drummond trabalha com o jogo da evocação desses espaços específicos, que repercutem na memória representada em suas crônicas. Dessa forma, os momentos marcados pelos espaços do Hotel Avenida e pela própria Avenida Central sugerem o que Benjamin percebe como uma interdependência entre o instante e o fragmento; no caso, esses espaços como fragmentos da cidade, chamando a atenção para a necessária prevalência do instante na experiência moderna. Assim, o método fragmentário marca a forma de apreender a cidade.

Para continuar a pensar a montagem enquanto método que caracteriza o instante na Modernidade, será utilizada a obra *O cinema e a invenção da vida moderna*, organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, também autores de

⁷⁰ O texto não foi publicado em livro.

⁷¹ Inaugurado em 1910, o Hotel Avenida era considerado um dos mais populares edifícios da Avenida Rio Branco. O hotel fazia divisa com a Avenida Rio Branco, o Largo da Carioca, a Rua São José e a antiga Rua de Santo Antônio (atualmente, Rua Bittencourt da Silva). No térreo do prédio, funcionavam uma estação circular dos bondes que trafegavam pela Zona Sul da cidade e a famosa Galeria Cruzeiro, assim chamada devido à existência de duas passagens em cruz. Essa estação oferecia embarque coberto e confortável, bem como acesso a diversos bares e restaurantes que também funcionavam no térreo do Hotel Avenida.

dois capítulos em que sustentam a tese de que o cinema é fruto de uma mistura de experiências presentes na vida moderna. Assim, as discussões, com base nos escritos de Walter Benjamin e Georg Simmel, em diálogo com autores como Michel de Certeau e Siegfried Kracauer, já mencionados por utilizarem técnicas da fotografia em seus textos e enfatizaram que a transformação da experiência subjetiva da Modernidade e as transformações sociais, econômicas e culturais são concebidas especialmente como produtos de inovações técnicas e que o cinema se caracteriza por ser “a expressão e a combinação mais completa dos atributos da Modernidade” (Charney, 2001, p. 17).

Nessa perspectiva, a Modernidade passaria a ser entendida como um registro de experiência subjetiva, caracterizada pelos choques físicos, ou seja, instantes perceptivos do ambiente urbano. Nesse entendimento, destacam-se pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin e Jean Epstein, citados por Leo Charney, os quais enfatizam a “categoria do instante”, já perscrutando a possibilidade do resgate da experiência no nível sensorial, com características efêmeras da Modernidade, levando à fixação de um momento de sensação. No âmbito cognitivo, ocorre a separação entre a sensação e a cognição, que foi denominada por esses pensadores como instante, sentido somente depois de sua ocorrência. Esses dois aspectos do instante, na perspectiva do moderno, criaram as condições para uma nova experiência no cinema.

Vale relacionar os instantes utilizados pelos cronistas-jornalistas, que narraram nos jornais suas experiências com a cidade transpostas em instantes capturados como *flashes* de experiências no Centro do Rio de Janeiro. Drummond ressignifica a Avenida Central, tema mencionado também por João do Rio e por Lima Barreto, para representar a cidade a partir destes fragmentos, considerados neste estudo também como miniaturas metropolitanas. Então, nessa proposta de leitura, verifica-se que Drummond, especialmente, executa, na sua escrita, inclusive como cronista, a tarefa de um pensamento não instrumental, mas interessado em discutir questões relacionadas às imagens do passado por meio da rememoração da Avenida Central e do Hotel Avenida, com a necessidade de reelaborar a representação desses espaços cariocas a partir da construção de imagens da cidade.

Na crônica drummondiana, mais do que reviver por meio da prosa, o espaço da memória guarda o passado e estabelece uma relação decisiva para a aceitação

do espaço vivido no presente. Todavia, Drummond, de certo modo, rompe com a perspectiva linear da história, por utilizar elementos que por ela foram esquecidos. O poeta não deixa de revisitar espaços importantes da cidade, e pensa as inquietudes da existência tendo em vista um “eu todo retorcido pelo mundo” (Drummond, 2005). Assim, atualiza o presente, utilizando a imagem do hotel em demolição.

A imagem da cidade é recriada por uma edificação que abrigou um hotel – o Hotel Avenida – tão importante que acabou se transformando em marco histórico do Centro e cartão postal do Rio antigo. Em 1957, o Hotel Avenida foi demolido para dar lugar ao Edifício Avenida Central. A destruição do Hotel Avenida inspirou um poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “A um hotel em demolição”, do livro *A vida passada a limpo*, publicado em 1959. O Hotel Avenida e a Galeria Cruzeiro desapareceram, mas continuam vivos nas memórias histórica e sentimental do Rio de Janeiro. Assim, o poeta lamenta:

Entre tapumes não te vejo
roto desventrado poluído
imagino-te ileso
(Andrade, 2005, p. 307).

As pessoas vivenciam os espaços urbanos, como o Hotel Avenida e a Galeria Cruzeiro, e se constituem a partir do cenário que experimentam. A cidade ainda possui o elemento humano, não só como responsável pelas edificações da cidade, mas se constituindo em um aglomerado de valores humanos construídos que experimentam a cidade. Assim, ao citar os espelhos do Hotel Avenida, remete às pessoas que o habitaram, mesmo que temporariamente. Nele se refletia

cada figura em trânsito
e o mais que não se lia
o espelho era mil máscaras
mineiroflumenpau-
listas, boas, máscaras.
50 anos-imagem
e 50 de catre
50 de engrenagem
(Andrade, 2005, p. 305).

Em diálogo com “A um hotel em demolição”, Drummond, ainda impactado pela destruição do pomposo Hotel Avenida, escreve a crônica “Imagens urbanas: os hotéis em pó”, em outubro de 1957, ou seja, no mesmo ano da demolição. Assim narra:

Passando em frente à condenada galeria Cruzeiro, onde verifica que enquanto alguns operários desmanchavam o Hotel Avenida, e outros aprofundavam a sonda no subsolo, onde se estabelecerão as fundações de novo edifício, frequentadores do Bar Nacional, entre andaimes e máquinas, beberam tranquilamente seu chope. Admirei-os e louvei-os em meu coração (Andrade, 1957, p. 6).

Narra o momento da transformação urbana, com a destruição do Hotel Avenida, e a reação das pessoas que frequentavam os bares situados na Galeria Cruzeiro. Cita, nessa mesma crônica, os versos “Bebe vinho e contempla, evocando as civilizações que ela já viu morrer” (Drummond, 1957), para contrapor aos frequentadores dos bares da Galeria Cruzeiro, em meio à demolição do Hotel Avenida.

Mas os do Bar Nacional bebiam chope não ligando para tudo que são obras e mudanças vãs do homem. Não sei se os frequentadores do bar do Grande Hotel, em Belo Horizonte, se distinguirão pela mesma atitude ante a demolição daquele estabelecimento, anunciada: para breve. Se Belo Horizonte continua repetindo o Rio, na ânsia de crescer, bom é que também imite essa crítica filosófica-poética chamada progresso (Drummond, 1957).

Então, ele resolve comparar o caso do hotel do Rio de Janeiro com o caso de decidirem demolir o Grande Hotel em Belo Horizonte, mais um símbolo da cidade de sua época. Como estratégia discursiva, o cronista nostalgicamente lembra os tempos áureos do Grande Hotel. Refere-se, como é recorrente em sua obra, à necessidade de remeter-se às suas raízes mineiras para pensar as transformações da cidade moderna. Compartilha, então, com os leitores um encontro muito especial ocorrido nas instalações do Grande Hotel:

lá vimos uma noite, sentados a uma grande mesa em tempos de modernismo, Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, o poeta sem braço Blaise Cendrars, e um menino implume que seria Oswald de Andrade Filho. Para mim, esta foi a maior noite do Grande Hotel, pois a presença humana de Mário marcaria minha vida, ensinando-me o que pode haver de profundo e cordial, de superior à própria literatura, no exercício da literatura (Andrade, 1957).

Dessa maneira, conclui o cronista com a imagem dos hotéis, como a metáfora do homem fragmentado pela metrópole moderna. A representação da desconstrução de edifícios que abrigaram espaços tão importantes para a história do nosso país faz parte do imaginário urbano da nossa sociedade.

Fico pensando que os hotéis não se fizeram apenas para recolher pessoas em trânsito e possibilitar alguns encontros. Eles são o próprio Trânsito, e acabar com eles para fazer edifícios residenciais ou de escritórios é, ironicamente, substituir uma forma fugitiva por outras formas de fuga. Ergo, ao chope (Drummond, 1957).

Entretanto, ele encerra essa crônica em tom de ironia, intencionando representar o homem fragmentado, o cidadão urbano moderno, que em trânsito ou na agitação da cidade reflete sobre a lógica substitutiva ligada à efemeridade da experiência urbana. Na literatura de Carlos Drummond de Andrade, em especial em suas crônicas, outros elementos são considerados para retomar a discussão da metrópole moderna e da experiência urbana. As imagens da cidade moderna, expostas na preocupação com as necessidades urbanísticas da população, são constitutivas da prosa desses escritores.

Desse modo, foi possível constatar que, na literatura brasileira, a cidade moderna se constitui em objeto de reflexão de escritores-jornalistas, a exemplo de C.D.A, que se debruçaram sobre o tema e marcaram, em suas obras, diferentes percepções e impressões sobre as mudanças do espaço urbano na Modernidade. Para tanto, essas crônicas jornalísticas contribuíram para a representação da memória da cidade, ao registrarem a história das pessoas que vivem nela e as consequências da modernização urbana.

Portanto, o cronista caracteriza a especificidade com que trata questões de urbanização como o “estilo” do exercício da sua prosa, que narra a experiência urbana. O cronista toca em questões urbanas e utiliza essa escrita literária para discutir temáticas importantes relacionadas à vida na cidade. Sobre o exercício de cronista do cotidiano, Beatriz Resende comenta:

[é] a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Finalmente, insistindo no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica, reitera a faculdade do cronista de humanizar o cotidiano, mas lembrando que podem “levar longe a crítica social” (Resende, 2002, p. 82).

O foco das investigações expostas considerou tópicos como a legibilidade da cidade moderna em narrativas urbanas, promovendo uma representação do imaginário urbano por meio da leitura das crônicas elaboradas para o jornal a partir do exercício metodológico proposto por Andreas Huyssen, Walter Benjamin e Leo Charney. Esses teóricos propuseram métodos de análise sobre a cidade, as

experiências urbanas e os fragmentos apreendidos para a compreensão da relação da cidade com seus habitantes. Por conseguinte, verificou-se que, seja por sua natureza física, seja pela vida social, os textos apresentados compuseram o imaginário nacional, ocupado, não raras vezes, pela cidade como posição central do objeto de reflexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens captadas por Drummond e convertidas em texto em prosa ou verso para o jornal transformam-se em uma junção de linguagem objetiva e subjetiva; enquanto a primeira decantou emoção, por vezes tendo o ofício de informar o fato narrado, à segunda competiu conferir beleza estética ao diálogo com o leitor. Cite-se, ademais, o artifício criativo de se tornar alter ego, por meio do qual o escritor usou a linguagem com maestria para nos permitir percepções sensoriais a partir da perspectiva do jornalista a ser substituído pelo cronista, ou do cronista a ser substituído pelo espírito do poeta.

Ainda que as crônicas ocupem cada vez mais os jornais, a poesia de Drummond nunca iria desaparecer de sua escrita. De fato, apesar de ser mais conhecido e estudado como poeta, Drummond o jornal foi um caminho para o escritor. Sua trajetória comprova que fez a escolha de também trilhar esse caminho, pois, além da sua atividade como poeta, vivenciou na imprensa os principais eventos de seu século. Como leitor descobriu, nas páginas dos jornais, a existência de um mundo do qual sua pequena cidade natal, Itabira do Mato Dentro, já não era mais o ponto central.

Desse modo, além de leitor virou escritor/jornalista e produziu especificamente para o jornal *Correio da Manhã*, crônicas que apesar de nascerem vinculadas a esse suporte, sobrevivem, em certos casos, com a sua publicação em livro e em outros suportes. As crônicas ainda inéditas em livros sobreviveram, por razões particulares, como é o caso de alguns textos que foram apresentados nesta tese, por terem vencido a contingência com a transposição para o jornal; mesmo sob o estigma de estarem fadados à efemeridade do jornal e serem marcados por um tempo imediato, representado a partir de situações cotidianas, que são necessárias para a compreensão tanto do gênero textual quanto da atuação do cronista.

Nesta tese após um histórico descritivo sobre a crônica enquanto tipo de escrita distinta, propôs-se a estudar suas textualidades, tendo em vista a produção de Drummond e a produção de sentidos em relação à construção do imaginário urbano. Logo, foi tematizada a construção de um pensamento por imagens na

escrita de Carlos Drummond de Andrade, tendo em vista as crônicas do autor que circularam na coluna “Imagens”. Para o desenvolvimento deste estudo, fez-se necessário aliar o conceito de “escrita por imagens do pensamento” à compreensão do gênero literário específico, denominado por Andreas Huyssen como “miniaturas metropolitanas”.

Pretendeu-se examinar crônicas com os títulos de “Imagens urbanas”, “Imagens de rua”, “Imagens pedestre” e “Imagens de lotação”, a partir da construção de imagens poéticas relacionadas à cidade e à construção da representação de um imaginário urbano. Assim, foram feitos apontamentos sobre procedimentos literários com os quais os referentes espaciais foram introduzidos nas crônicas analisadas. Discutiram-se ainda os efeitos textuais produzidos pela crônica moderna brasileira veiculada a princípio ao jornal, bem como se buscou determinar os sentidos dessas espacialidades nas crônicas estudadas, determinando-lhes a função na constituição de um texto em prosa.

Buscou-se, assim, trabalhar com um quadro teórico sob uma perspectiva que permitiu ler as imagens e representações da cidade com o advento da Modernidade, o que foi analisado na segunda parte desta tese. Neste momento de profusão da consciência de se representar a experiência urbana por meio da figura do *flâneur* e da multidão, esses foram enfatizados segundo determinados aspectos de leitura da cidade. Por conseguinte, na literatura de Carlos Drummond de Andrade, em especial em suas crônicas, outros elementos foram considerados para se retomar a discussão acerca da metrópole moderna e da experiência urbana. As imagens representativas da cidade moderna, nas crônicas “Imagens urbanas” – expostas na preocupação com as necessidades urbanísticas do cotidiano da população –, foram discutidas considerando-se fragmentos da cidade, a exemplo da rua, do pedestre e da lotação, como elementos constantes para a ressignificação da memória.

Conclui-se, então, que as metáforas gestadas a partir da imagem da cidade são constitutivas de uma prosa urbana elaborada com uma escrita por imagens, sob o ponto de vista do cidadão Carlos Drummond de Andrade. Haja vista nas crônicas elaboradas para a coluna “Imagens”, analisadas ao longo desta tese a partir do recorte proposto de textos que compõe as séries textuais: sobretudo o espaço da rua foi utilizado como “imagem” decisiva para a representação da vida na cidade. A urbanidade é marcada pela necessidade de deslocamento na cidade.

Todavia, o cronista captou experiências urbanas do andar na rua, com “iniciativa pedestre”, ou como passageiro de coletivos – do bonde à lotação.

A investigação realizada durante a pesquisa desta tese resultou em reconhecer questões que ratificam que a crônica moderna produzida no Brasil teve sua produção vinculada ao jornal, suporte para o qual se destinava sua escrita. O arquivamento desses textos publicados originalmente nos jornais permitiu que tais textos passassem a circular em outros suportes, como o livro ou em acervos digitalizados, como é o caso da produção cronística de Carlos Drummond de Andrade para o *Correio da Manhã*.

Para a sistematização e correlação entre os textos do *Correio da Manhã* publicados em livros e os que ainda permanecem apenas nas páginas do jornal, foi necessária a criação de uma tabela (inclusa em anexo desta tese), na qual consta o título dos textos oriundo do *C.M.*, bem como o título das obras a que pertencem. Isso foi feito levando-se em consideração o segundo título das crônicas da coluna, tendo em vista que o título “Imagens” foi retirado em todas as publicações em livro.

Além dessas informações, constam na tabela as datas específicas de publicação original desses textos, na intenção de confrontar as informações da obra com o texto jornalístico. Por meio desses dados, foi possível identificar quais as crônicas não foram publicadas em livro até o primeiro semestre de 2018. Para tanto, constituiu-se a organização a partir do título das crônicas do *Correio da Manhã* na intenção de conferir esses dados com aquelas que foram selecionadas para análise nesta pesquisa.

As caracterizações das crônicas publicadas no jornal que foram transpostas para o livro foram tópicos explorados que legitimam a crônica como um texto que ultrapassou as acusações de efemeridade impostas, tendo apenas o jornal como suporte. Necessariamente tiveram que ser destacadas as relações impostas pelo suporte, que define algumas características do texto, como o tamanho e o cenário jornalístico para os quais foi intencionalmente produzido.

Contudo, a característica vista e constatada como a mais importante até aqui teve como ponto de partida o estudo da cidade como foco da literatura que foi o ponto mais explorados quando se trata de crônica brasileira, tendo em vista os textos que tiveram o compromisso de registrar as transformações da urbe. Além de diversos textos críticos citados nesta tese, acrescenta-se um dos primeiros

textos críticos que discutem a crônica moderna brasileira e a sua relação com a cidade, o ensaio de Eduardo Portella “A cidade e a letra”, que faz parte do livro *Dimensões I*, publicado em 1958. Na obra, o autor analisa que a crescente publicação de livros de crônica foi fator decisivo para a crônica tornar-se específica e autônoma. A crônica é caracterizada, principalmente, pela sua ambiguidade; no entanto, para o autor, justamente esse caráter ambíguo dificulta a sua delimitação nesse “território flutuante que se chama a crônica” (Portella, 1958, p. 111).

Justamente a ambiguidade é um dos efeitos determinantes desse texto literário, que não se especifica nem se reconhece a partir de uma única matriz. Então, dentro de um território “inespecífico”, tão profícuo de interpretações e sem perfil tangível, procura-se confirmar o que é uma das proposições levantadas no texto de Portella, a de que a crônica brasileira é um gênero urbano. Para tal, menciona que a modalidade literária, no Brasil, se aclimatou muito bem nas cidades, e a ela coube registrar

acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita de letra. Seria, portanto, um gênero dos mais cosmopolitas. Mas nesse cosmopolitismo nada existe que se possa confundir com descaracterizações. Há nos cronistas, e nos referimos ao cronista da grande cidade, ao cronista do Rio, por exemplo, um apego provinciano pela sua metrópole, que é, aliás, um segredo do cronista. E é em nome desse apego que ele protesta diante das descaracterizações do progresso, que ele aplaude o que a cidade possui de autenticamente seu (Portella, 1958, p. 115).

Essa atitude cosmopolita de grandes cronistas que escreveram em jornais do Rio de Janeiro se traduz em um “apego provinciano pela metrópole”, citado por Portella e perceptível em muitas crônicas de Carlos Drummond de Andrade que narraram “coisas da cidade”, a partir de experiências e transformações urbanas. Como, por exemplo, as crônicas analisadas no capítulo final desta tese, que corroboram com Portella no sentido de retratar o que defende o autor, ao definir o que chamou de “protesto diante das descaracterizações do progresso” (Portella, 1958, p. 115).

A proposta de análise de crônicas de Carlos Drummond de Andrade foi a de ler as imagens da cidade e experiência urbanas. Não à toa foi reservado o texto

“Imagens da noite: cidades incautas”⁷², publicado em 5 de agosto de 1958 para finalizar a trajetória de descobertas de “imagens urbanas” propiciadas por essa pesquisa sobre a coluna “Imagens”. Sobre o texto cabe recordar inicialmente o título que objetiva dar uma qualidade à cidade, ser “incauta”, o que nos permite fazer a leitura de que a cidade é ingênua diante das transformações humanas. O termo que exprime parece tratar da intenção de corroborar a hipótese de construção de imagens dialéticas da cidade nas crônicas de C.D.A para a coluna “Imagens”.

Tudo isso bem pelos jornais de domingo, para os felizes moradores de bairros distantes, que apenas ouviam um rumor longínquo e não identificável, se o ouviram, e continuaram a dormir enquanto uma parte da cidade julgava, chegando aos fins dos tempos. As fotografias falam sem necessidade de legenda: expressão de crianças assustadas e de árvores como que tentando fugir também, num esgalhamento de angustia, em meio à desolação. E saio os pequenos aspectos que melhor configura, num vasto acontecimento. (Andrade, 1958, p.06)

A crônica trata da explosão do paiol do exército em Deodoro, bairro da cidade do Rio de Janeiro, em 1958. O grave incidente nunca foi solucionado. Foram três dias de explosões, com projéteis sendo lançados para todos os lados, bolas de fogo, clarões. A explosão atingiu casas próximas do Setor Militar. Com isso, Drummond retrata o fato que faz parte da história silenciada da cidade do Rio de Janeiro:

⁷² O texto não foi publicado em livro.

Filas de retirantes pela estrada dos Bandeirantes, e retirantes sem saber para onde, mulher dano à luz, na ponte de Deodoro, outra que morre de pavor, crianças perdidas, ladrões entrando e saindo com objetos como se fossem moradores, boi que depois de muito errar caiu exausto na calçada, todos os porcos mortos na granja, a caminha de garoto a cabeça de obus 105, árvores ressecadas e trágicas, quadro de São Jorge intacto na parede por ser merecimento e retrato de Rock Hudson levados pelo ares, casas sem porta nem vidraça nem telha, dor de perder geladeira nova por pagar, gente de camisola e pijama pelas ruas, subúrbios inteiros em pânico, enorme clarão viajante povoado de estouros, ora espaçados, ora em série, morte pairando, coletiva e individual: és o que foi madrugada de agosto – no Rio, para os lados de Deodoro. Os que viveram já podem hoje fazer uma ideia de guerra (Andrade, 1958, p. 6).

Essas imagens trazem à tona o descaso com o ser humano ao deparar com distanciamento de uma elite que não se solidariza diante de uma catástrofe. Tais ponderações recordam a perspectiva de análise da história proposta por Walter Benjamin, quando anuncia que o historiador marxista deve captar imagens que aparecem velozmente. Nesse sentido, Drummond anunciou no seu texto não só o momento do perigo, mas inscreveu a “fila de retirantes” como personagens da história que não anunciam apenas o ponto de vista dos vencidos.

Portanto, essa crônica é importante para ilustrar a justificativa de relevância do estudo da coluna “Imagens”. Os textos publicados nessa coluna dão abertura para inúmeros outros recortes possíveis de leitura que não foram abordados mesmo sobre a temática da cidade, dada a vastidão de textos produzidos durante o período em estudo. Somou-se a isso o fato de Drummond ter transferido para livros alguns desses textos originalmente publicados no *Correio*. Nesse caso, seriam relevantes estudos que discutissem com mais profundidade a questão do suporte e verificassem o gesto de enunciação e o processo de construção da narrativa.

Muitas outras características instigariam pesquisas futuras o que poderia abranger além da consciência do suporte, o deslocamento do autor. De certo modo os objetos de estudo desta tese, como visto, evidenciaram isso. A coluna assinada por C.D.A., rubrica e/ou pseudônimo? A partir dessa observação, surgem várias possibilidades de investigações sobre personagens que se misturam à imagem do próprio autor e criam *alter egos* como forma de expressão narrativa. Essas são apenas algumas questões importantes que oferecem caminhos para novas reflexões e outros possíveis movimentos de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, J. (com a colaboração de SILVEIRA, J.). **Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ANDRADE, M. **Táxi e crônicas no *Diário Nacional***. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANTELO, R. **Tempos de Babel: anacronismo e destruição**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, M. **Crônicas de Bond**. Chapecó: Argos, 2001.

BAPTISTA, A. B. **A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARBOSA, M. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, R. C. **O cotidiano e as máscaras: a crônica de Carlos Drummond de Andrade (1930-1934)**. 1984. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Departamento de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. O arquivo de Carlos Drummond de Andrade. In: WILLIAMS, F. G.; PACHÁ, S. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade and his generation**. Santa Bárbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1981.

BARRETO, L. **Recordações do escrivão Isaías Caminnha**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas).

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III).

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006a.

_____. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. **A Modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da Modernidade. Trad. e ed. de João Barrento. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP; Editora da Fapesp, 1994.

BOOTH, W. C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago, 1983.

CANÇADO, J. M. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, M. R. **Gazeta de bruxo**. 1990. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da Modernidade. In: _____. SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COELHO, A.; DAVID, F.; OLIVEIRA FILHO, I. M. (Org.). **Correio da Manhã**: compromisso com a verdade. Cadernos da Comunicação. Série memória. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2002.

CORNELSEN, E. A “linguagem do futebol” segundo Pasolini: “futebol de prosa” e “futebol de poesia”. **Revista Caligrama**, Belo Horizonte, 2006.

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

COSTA, E. A. V. G. **Estudos dos constrangimentos físicos e mentais sofrido pelos motoristas de ônibus urbano da cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-RIO, Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

COUTO, R. **Jardim das Confidências**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1921.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DIMAS, A. A ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo. **Littera: revista para professor de português e literaturas de língua portuguesa**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 12, set./dez. 1974.

DUNLOP, C. J. **Apontamentos para a história dos bondes no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, R. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SELDMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **João do Rio** – vielas, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. O instante e o cotidiano urbano. In: GOMES, R. C. **Literatura e realidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

_____. Representações sociais e a crônica, seus suportes e as malhas do tempo: do jornal ao livro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – COMUNICAÇÃO, ACONTECIMENTO E MEMÓRIA. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17300/1/R0543-1.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

_____. Móviles urbanos: eles eram muitos... In: HARRISON, M. I. (Org.). **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HUYSEN, A. **Miniature metropolis**: literature in an age of photograph and film. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

KLEIN, K. S. F. **A literatura do inventário**: arquivo, anacronismo e além. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Strassen in Berlin und anderswo**. Berlim: Das Arsenal, 1987.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEFEBVRE, H. **Critique of everyday life**. London; New York: Verso, 1991.

LÉVY, P. **O que é o virtual**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MARQUES, R. **Arquivos literários: teorias, histórias, desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MASSI, Augusto. Drummond o prosador. In: **Cadernos de leitura: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

MORAES, V. **Para viver um grande amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MURICY, K. **Alegorias da dialética: imagens e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NEVES, M. S. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), 1991.

NORONHA SANTOS, F. A. **Meios de transporte no Rio de Janeiro: história e evolução**. 2 v. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio, 1934.

NOVAES, A. S. Do jornal ao livro: uma investigação sobre a noção de materialidade em João do Rio. **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 37, jul./dez. 2015.

NOVAES, J. V. O autorretrato falado: construções e desconstruções de si. **Revista Periódicos eletrônicos de Psicologia**. São Paulo, v.4, n.2. Nov, 2007.

ORNELLAS, C. A. Lima Barreto, cronista do protesto eterno. **Revista USP**, São Paulo, USP, n. 69, p. 197-205, 2006.

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

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREC, G. **Especie de espacios**. Barcelona: Montesinos, 2001.

_____. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. **Contos**. São Paulo: Cultrix, 1986.

PONCIONI, C. C.D.A.: cronista do *Correio da Manhã*. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, Belo Horizonte, v. 8, 2002.

_____. **Les Chroniques de Carlos Drummond de Andrade au Correio da Manhã (1954-1969): le temps de la politique**. 2000. Tese (Doutorado) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, França, 2000.

RAMA, A. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RESENDE, B. (Org.). O Rio de Janeiro e a crônica. In: _____. **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. (Org.). **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. VALENÇA, R. (Org.). **Lima Barreto: toda crônica**. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v.I-II.

RIBAS, M. C. Por uma revisão conceitual do gênero crônica: entre a montanha e o rés-do-chão. In: ANAIS CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, Campina Grande: Abralic, 2013.

RIO, J. Quando o brasileiro descobrirá o Brasil? In: _____. **Cinematographo: crônicas cariocas**. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

_____. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987. v. 4.

RUFFATO, L. Ligeira, sim, superficial, não. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/ligeira_sim_superficial_ao_imprimir.html>. Acesso em: 22 fev. 2018.

_____. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SÁ, S. P. Explorações da noção de materialidade da comunicação. **Contracampo – Revista do Programa de pós-Graduação em Comunicação**, Niterói, v. 10, n. 11, 2004.

SANT'ANNA, A.R. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

SANTIAGO, S. Um convite à leitura dos poemas de Drummond. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SHERINGHAM, M. **Everyday life**. New York: Oxford University Press, 2006.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida e mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

TÉLLEZ, A. S. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Punto de vista ciudadano**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRAVANCAS, I. Drummond na imprensa: crônicas dispersas. **Revista do GELNE**, v. 8, p. 219-231, 2007.

_____. Entrando no arquivo do Drummond e lendo suas crônicas na imprensa. In: TRAVANCAS, I. S.; ROUCHOU, J. R.; HEYMANN, L. Q. (Org.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

VILHENA, J. N. O autorretrato falado: construções e desconstruções de si. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 4, n.2, 2007.

S/N. (A.A). Revista do livro: A vida vista da varanda. (Nota no jornal). Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**, 17 dez. 1966.

Livros do Autor

ANDRADE, C. D. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **A bolsa & a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. **Cadeira de balanço**. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

_____. **Caminhos de João Brandão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. **De notícias e não notícias se faz a crônica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

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

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

- _____. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. **O poder ultrajovem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- _____. **Versiprosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **Quando é dia de futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Receita de ano novo**. Rio de Janeiro: Record, 2008b.
- _____. **70 historinhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Crônicas em periódicos

- ANDRADE, C. D. Bombas na madrugada. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1968.
- _____. Ciao. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 set. 1984.
- _____. Imagem centenária: O jornalista. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1966.
- _____. Imagens da noite: Cidades incautas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 ago. 1958.
- _____. Imagens de acabar: O bonde. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1962.
- _____. Imagens de lotação: leitura a quatro olhos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 03 jul. 1956.
- _____. Imagens de pedestre: Dobre a avenida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 out. 1962.
- _____. Imagens do Rio: A pipa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 jan. 1954.
- _____. Imagens do Rio: As metamorfoses. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1954.
- _____. Imagens do Rio: Nossas ruas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1963.
- _____. Imagens de rua: Uniformes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mar. 1958.
- _____. Imagens de rua: Faixas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1958.

_____. Imagens de rua: Pé no asfalto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 set. 1964.

_____. Imagens de rua: Outros nomes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1963.

_____. Imagens urbanas: A causa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1959.

_____. Imagens urbanas: Aos candidatos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1958.

_____. Imagens urbanas: Buracos, etc. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 mai. 1958.

_____. Imagens urbanas: Carta de Atenas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1955.

_____. Imagens urbanas: Conversa no escuro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 set. 1954.

_____. Imagens urbanas: Desamor. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1962.

_____. Imagens urbanas: Eleutéria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1958.

_____. Imagens urbanas: Os hotéis em pó. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 out. 1957.

_____. Imagens urbanas: Redescoberta. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1964.

_____. Imagens urbanas: Táxi-heim? **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 abr. 1954.

_____. João do Rio na vitrina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 13 ago. 1981.

Antologias do autor

ANDRADE, C. D. *et al.* **Quadrante I**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

_____. **Quadrante II**. Rio de Janeiro: Record, 1963.

_____. **Vozes da cidade**. Rio de Janeiro: Record, 1965.

_____. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1977. v. 1.

_____. **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1978. v. 2.

- _____. **Para gostar de ler.** São Paulo: Ática, 1978. v. 3.
- _____. **Para gostar de ler.** São Paulo: Ática, 1979. v. 4.
- _____. **Para gostar de ler.** São Paulo: Ática, 1980. v. 5.
- _____. **Elenco de cronistas modernos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____. **Quatro vozes.** Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. **Boa companhia.** São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

**ANEXO 1 – TABELA DE CRÔNICAS DO CORREIO DA MANHÃ
PUBLICADAS EM LIVRO**

Título da crônica em livro	LIVRO	Data publicação C.M
Anúncio de João Alves	<i>Quadrante II/Para gostar de ler 5/ Fala, amendoeira</i>	CM 16 06 1954
Vate Noturno	<i>Quadrante II/O poder ultrajovem</i>	CM 21 08 1968
O principezinho	<i>Quadrante II/Fala, amendoeira</i>	CM 30 06 1954
Cruz	<i>Quadrante II</i>	CM 17 01 1962
Premonitório	<i>Quadrante II/Fala, amendoeira/70 historinhas</i>	CM 20 09 1955
Arpoador	<i>Quadrante II/Fala, amendoeira</i>	CM 17 04 1956
Suspeita	<i>Quadrante II/Fala, amendoeira/70 historinhas</i>	CM 20 03 1954
Acabaram de ouvir	<i>Quadrante II</i>	CM 07 09 1961
Pingo	<i>Quadrante II</i>	CM 27 10 1954
Folha seca	<i>Quadrante II</i>	CM 21 06 1960
Museu: cautela	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 31 01 1962
Figuras	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 18 02 1962
Simões e os poetas	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 23 03 1962
O pagador e a flor	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 25 05 1962
Livros novos	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 01 07 1962
O saguate	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 08 07 1962 CM 29 01 1964
O menino de sua mãe	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 22 07 1962
Quando	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 14 09 1962
União de contrários	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 21 09 1962 CM 23 02 1964
Réquiem para Anhembi	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 07 11 1962
Rosas de Itapevi	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 18 11 1952
Cinco mil	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 26 04 1963
Incêndio	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 30 06 1963
A mão esquerda	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 21 05 1965
Invasão	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 25 08 1965
A cadeira voante	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 06 10 1965
O símbolo	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 17 12 1965
Grande noite	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 09 01 1968
Os dias escuros	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 14 01 1966
Uma folha	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 13 02 1966
Vida e memória	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 06 05 1966
O poeta Quintana	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 31 07 1966
O fino Heitor	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 05 10 1966
A banda	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 14 10 1966
Marília bela	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 02 12 1966
O brasileiro Proença	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 18 12 1966
Mal-de-coqueiro	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 05 03 1967
A Maria Helena	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 26 04 1967
Carta de José	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 14 06 1967
V. Cy entre pássaros	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 16 06 1967
O inocente	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 07 04 1956 CM 26 07 1967
A dura sentença	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 09 08 1967
Caso de Joaquim	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 08 07 1967
Rosa Cordisburgo	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 01 12 1967

Coração de moça	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 06 12 1967
Nova BH	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 10 12 1967
Amor em vez de guerra	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 21 06 1968
Outono e amor perfeito	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 27 03 1963 CM 21 03 1969
Fugindo à multa	<i>Auto-retrato e outras crônicas</i>	CM 30 05 1969
Dois no Corcovado	<i>Elenco de cronistas modernos/ Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 19 01 1966
O outro Emílio Moura	<i>Quadrante I, 70 historinhas</i>	CM 01 12 1954
Antigamente	<i>Quadrante I</i>	CM 07 01 1962
O festival Villa-Lobos no espaço e fora do tempo	<i>Quadrante I</i>	CM 13 03 1957
Cena carioca	<i>Quadrante I</i>	CM 10 12 1961
O pintinho	<i>Quadrante I/ Para gostar de ler 1/ Fala, amendoeira/ 70 historinhas</i>	CM 01 05 1955
Disfarce	<i>Receita de ano novo</i>	CM 25 12 1960
Este canarinho que canta	<i>Receita de ano novo</i>	CM 08 12 1954
Garbo: novidades	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 22 05 1955
Um sonho modesto	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 26 05 1955
Assembleia baiana	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 22 09 1954
A eleição diferente	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 03 10 1954
Nobre Rua São José	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 07 05 1954
Buganvílias	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 01 10 1954
O murinho	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 14 10 1955
A casa	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 30 08 1955
Cor de rosa	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 02 05 1954
Facultativo	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 30 10 1954
Mistério de bola	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 17 06 1954
O grêmio Artur Azevedo	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 07 07 1955
Liquidação	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 07 12 1955
A mobília	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 19 08 1955
Delícias de Manaus	<i>Fala, amendoeira/Quadrante I</i>	CM 05 04 1956
14 dólares	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 28 02 1956
Carta ao ministro	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 04 07 1954
Varrendo a testada	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 27 03 1955
A fabulosa renda	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 29 03 1955
Diário	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 10 07 1956
Feriados	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 19 11 1954
Diante do Carnaval	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 28 02 1954
Visita	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 19 09 1954
Aeroproza	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 02 06 1955
Os mortos	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 02 11 1954
Musa natalina	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 08 12 1954
Academia Gonçalves	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 20 07 1954
Diálogo feroz	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 05 09 1954
O outro	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 01 12 1954
Drink	<i>Fala, amendoeira/ Quadrante I/ 70 historinhas</i>	CM 09 08 1956
Elegia Baby	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 11 11 1954
Um sorriso	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 15 05 1956
Iniciativa	<i>Fala, amendoeira/ Elenco de cronistas modernos/ 70 historinhas</i>	CM 10 02 1956
Conto carioca	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 21 06 1955
O cão viajante	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 09 07 1954
Netinho	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 28 08 1954
Gente	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 20 03 1955
O sono	<i>Fala, amendoeira/ 70 historinhas</i>	CM 22 03 1955

Divertimento	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 05 11 1955
Meninos do Cabo	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 02 08 1955
Pingo	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 27 19 1954
A musa de Visconti	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 20 02 1954
Caro Ataulfo	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 10 05 1955
À porta do céu	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 11 09 1955
O antropófago	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 24 10 1954
Nosso amigo Landucci	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 30 09 1954
O feiticeiro	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 20 10 1954
Nascer	<i>Fala, amendoeira, 70 historinhas</i>	CM 12 04 1956
Essência, existência	<i>Fala, amendoeira/ 70 historinhas</i>	CM 30 05 1955
Uma corda	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 17 08 1955
O chamado	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 08 05 1954
Os gregorianos	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 20 07 1954
Luta	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 05 12 1954
Morte na obra	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 12 10 1954
Ventania	<i>Fala, amendoeira</i>	CM 23 10 1954
Peru	<i>Fala, amendoeira/ 70 historinhas</i>	CM 27 12 1955
A bolsa	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 14 06 1959
Nascer	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 12 04 1956
Ascensão	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 26 02 1959
Gazeta praiana	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 06 02 1957
A causa	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 13 01 1959
Ficar em casa	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 03 03 1960
Um dia de outubro	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 06 10 1959
Lambretismo	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 29 10 1959
Capítulo do Gênesis	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 24 05 1959
Um artista	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 14 04 1960
Fraque	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 01 03 1959
O outro marido	<i>A bolsa & a vida/ Elenco de cronistas modernos/ 70 historinhas</i>	CM 05 01 1958
Sonho de uma noite de abril	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 28 04 1957
Domingo na estrada	<i>A bolsa & a vida/ Elenco de cronistas modernos</i>	CM 17 11 1957
País sem binóculos	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 23 03 1957
Sondagem	<i>A bolsa & a vida/ Boa companhia</i>	CM 04 08 1959
Pinte sua casa	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 16 10 1956
A essa hora da noite	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 28 07 1956
Modéstia	<i>A bolsa & a vida/ Elenco de cronistas modernos</i>	CM 20 03 1958
Ana Maria	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 15 09 1960 CM 08 01 1964
Fim do mundo	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 04 02 1962
O índio	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 18 03 1962 CM 17 01 1964
Manhã como as outras	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 05 02 1950
O que você deve fazer	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 12 01 1964
A um jovem	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 17 07 1969
Betúlia	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 04 07 1961
À procura de um rosto mudou o título	<i>A bolsa & a vida/ 70 historinhas</i>	CM 11 05 1958
O ladrão	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 19 01 1958
Luzia	<i>A bolsa & a vida/ 70 historinhas</i>	CM 17 03 1960
Doce conversa noturna	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 12 03 1959
O viajante	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 21 12 1956
Mocinho	<i>A bolsa & a vida/Para gostar de ler4</i>	CM 22 01 1959

O céu da boca I – A mesa II – O ovo III – Com açúcar IV – Siá Maria	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 05 06 1960 CM 05 06 1960 CM 12 06 1960 CM 19 06 1960
Debaixo da ponte	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 26 05 1961 CM 15 01 1964
Areia Branca	<i>A bolsa & a vida/ Elenco de cronistas modernos</i>	CM 06 12 1958
Mensagem	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 10 12 1959
Os Windsor se esqueceram	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 19 12 1960
Diálogo 70 imaginário	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 17 05 1964
Canção sem metro	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 11 12 1957
O segredo do cofre	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 13 08 1961
Uma vida	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 14 06 1961
Três homens na estrada	<i>A bolsa & a vida/ 70 historinhas/ 70 historinhas</i>	CM 07 01 1958
Vila	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 31 05 1959
Juiz de paz	<i>A bolsa & a vida/ 70 historinhas</i>	CM 11 08 1969
Fantasma	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 12 05 1960
Lapidação	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 16 08 1957
Retrato de velho	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 01 09 1957
Santa de família	<i>A bolsa & a vida</i>	CM 10 05 1961
Maneira de olhar	<i>A bolsa & a vida/ 70 historinhas</i>	CM 03 01 1958
A menininha e o gerente	<i>A bolsa & a vida/ vô caiu na piscina/ Para gostar de ler 3</i>	CM 13 04 1960
História do animal incômodo	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 27 12 1967 CM 05 01 1968
Para um dicionário	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 28 08 1966
Telefone	<i>Caminhos de João Brandão/ Para gostar de ler 3</i>	CM 10 03 1967
Diabos de Itabira	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 23 07 1967
José de Nanuque	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 18 04 1965
O chope e a passagem	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 22 04 1964
Impróprio para mineiro	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 19 06 1966
Conversa de casados	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 03 06 1958
A mesária	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 18 11 1966
O amigo que chega de longe	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 01 03 1968
Bombas sobre a vida/A fugitiva	<i>Caminhos de João Brandão/ Para gostar de ler 4</i>	CM 10 04 1966
Nova canção (sem rei) de Tule	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 26 01 1968
Tudo de novo	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 04 01 1967
O Rio em pedacinhos	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 27 04 1963
O outro nome do verde	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 20 03 1965
Dias que eles inventam/ Do papai	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 14 08 1966
Diploma	<i>Caminhos de João Brandão/ Para gostar de ler 2</i>	CM 19 05 1966
A nova aurora	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 13 06 1965
Namorados no mundo	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 12 06 1966
FMI	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 29 09 1967
Escolha	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 12 10 1966
O PTT	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 24 12 1965
Descanso de garçom	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 20 11 1965 CM 23 01 1963

A eterna imprecisão da linguagem	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 18 02 1968
Na fossa	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 28 09 1966
Acertado	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 21 11 1965
A cápsula	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 26 01 1966
No festival	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 25 10 1967
Um livro, um sorriso	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 24 06 1966 CM 08 05 1965
Antigamente II	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 03 06 1961
A datilógrafa	<i>Caminhos de João Brandão, 70 historinhas</i>	CM 08 06 1966
O indesejado	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 06 08 1967
Os olhos	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 29 11 1967
O importuno	<i>Caminhos de João Brandão/ Acertado</i>	CM 13 07 1966
O novo homem	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 17 12 1967
O jardim em frente	<i>Caminhos de João Brandão, 70 historinhas</i>	CM 06 10 1967
Nós, antiguidades	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 10 04 1965
Perigos e sonhos	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 14 12 1966
Para cada um	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 21 12 1966
O nome	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 10 09 1967
Inativos	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 24 11 1967
Encontro	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 26 11 1967
Exercício de/sem? estilo	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 11 02 1968
União nacional em três dias	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 25 02 1968
A lixeira	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 19 11 1965
O dono	<i>Caminhos de João Brandão/ Elenco de cronistas modernos/ 70 historinhas</i>	CM 03 09 1967
Entre a orquídea e o presépio	<i>Caminhos de João Brandão/ Elenco de cronistas modernos</i>	CM 03 05 1968
Memorial das águas	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 19 01 1966
Voluntário	<i>Caminhos de João Brandão/ Elenco de cronistas modernos/ 70 historinhas</i>	CM 16 01 1966
Na treva	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 31 03 1967
O telhado	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 30 07 1966 CM 23 10 1966
Na escada rolante	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 25 05 1963
A festa acabou – O beijo nos lábios	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 02 06 1967
Sebastião explica-se	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 04 06 1967
Cabral, em sua estátua	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 26 04 1968
Queixa de uns óculos errados	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 05 04 1968
Escolha seu batente	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 20 01 1967
Casamento	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 06 04 1966
Requerimento conservador	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 16 12 1966
Um chamado João	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 22 11 1967
Guignard na parede	<i>Caminhos de João Brandão/ 70 historinhas</i>	CM 22 06 1966
Surge o poeta da flor	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 12 05 1968
Que dia é hoje, Leninha	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 01 05 1968

História do cidadão no poder João Brandão salvará o país?	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 31 01 1968
Nova bossa: a qualquer idade	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 02 02 1968
Começou assim o novo governo	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 04 02 1968
Pedras no caminho de João Brandão	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 07 02 1968
Final (sem drama) da crise	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 09 02 1968
O morto de Mênfis	<i>Caminhos de João Brandão</i>	CM 12 04 1968
O sorvete húngaro	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 05 02 1969
A festa Carnaval de 1969	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 17 02 1969
A fila e o que se fala na fila	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 29 03 1969
Noite no aeroporto	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 23 08 1968
Monodialogo	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 04 10 1968
Um carpinteiro, onde?	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 18 10 1968
Olhos de preá	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 20 11 1968
Sem memória	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 28 03 1969
Apartamento para aeromoça	<i>O poder ultrajovem</i>	CM 11 08 1968
Caso de escolha	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas/ Vó caiu na piscina</i>	CM 07 02 1964
Caso de almoço	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 17 06 1962
Caso de chá	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 22 07 1966
Caso de recenseamento	<i>Cadeira de balanço/ Para gostar de ler 2</i>	CM 21 09 1960
Caso de secretária	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas,</i>	CM 01 10 1961
Caso de arroz	<i>Cadeira de balanço/ Para gostar de ler 1/ 70 historinhas</i>	CM 23 11 1962
Caso de canário	<i>Cadeira de balanço/ Elenco de cronistas modernos/ 70 historinhas</i>	CM 29 07 1962
Caso de menino	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 08 02 1963
Caso de justiceiro	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 02 09 1962
Caso de conversa	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 25 09 1963
Caso de boa ação	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 06 01 1965
Caso de ceguinho	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 01 04 1962
Anda a pé	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 27 05 1962
Perde o gato	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 30 07 1959
Está gripado	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 10 05 1963
Compra uma cadeira	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 13 12 1963
Olha a chuva	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 10 02 1963
Declara a sua renda	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 13 04 1962
Tira férias	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 06 01 1963
Vende a casa	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 10 11 1963
Assiste à demolição	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 17 03 1963
Lembra-se de maio	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 03 05 1964
Falta à obrigação	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 30 11 1964
Responde a perguntas	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 13 11 1963
Põe fraque	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 22 04 1966
Organiza o natal	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 24 12 1961
Espera uma carta	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 29 07 1961

Na estrada	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 22 03 1963
Na calçada	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 09 08 1961
No aeroporto	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 22 03 1963
Na rua	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 14 06 1964
No restaurante	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 15 10 1961
No lotação	<i>Cadeira de balanço/ para gostar de ler 5</i>	CM 05 01 1964
Na discoteca	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 18 12 1964
No terraço	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 12 09 1965
No elevador	<i>Cadeira de balanço/ Quando é dia de futebol</i>	CM 08 03 1967
Na África	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 08 09 1965
A loja fechou	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 25 03 1964
A mãe e o fogão	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 17 05 1961
A visita de Eisenhower	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 23 02 1960
As lacunas de Copacabana	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 07 07 1957
A sentença do senhor	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 18 08 1957
A casadeira	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 11 07 1962
As coisas eternas	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 03 01 1961
A comemoração de tudo	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 01 11 1962
A cidade sem meninos	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 24 05 1964
A abobrinha	<i>Cadeira de balanço/ para gostar de ler 2</i>	CM 10 12 1961
A contemplação do Arpoador	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 24 09 1961
A cabra e o Francisco	<i>Cadeira de balanço/ Para gostar de ler 3, 70 historinhas</i>	CM 26 11 1957
A viajante	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 09 06 1963
A ressaca noturna	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 21 04 1963
A dádiva especial	<i>Cadeira de balanço</i>	
A descoberta do mar	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 09 09 1962 CM 21 02 1964
É verdade?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 17 02 1963
Assume? Não assume?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 27 07 1962
Sai ou não sai?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 15 12 1963
Vamos cassar?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 03 06 1964
Qual é mesmo a sua opinião?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 02 10 1964
Sim, não?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 02 12 1962
Número, faz favor?	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 03 10 1962
O funcionário de Deus	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 18 11 1964
O compositor e seu festival	<i>Cadeira de balanço/ 70 historinhas</i>	CM 13 03 1957
O pintor em horas antigas	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 05 09 1962
O companheiro de juventude	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 03 04 1963
O retratista de crianças	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 30 09 1964
O irmão de João Ternura	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 08 03 1964
O Y de um nome	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 16 09 1964
O arquiteto da linha pura	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 12 08 1964
O filósofo inacabado	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 18 03 1964
O cientista	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 26 10 1962
O instrumento musical	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 11 11 1964
A um senhor	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 12 08 1962
A uma senhora	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 19 10 1962
A outra senhora	<i>Cadeira de balanço/ Para gostar de ler 5</i>	CM 13 05 1962

O caso dos discos voadores no Leblon	<i>Cadeira de balanço</i>	CM 07 11 1954
No restaurante	<i>Para gostar de ler 1/O poder ultrajovem</i>	CM 08 10 1954
Este natal	<i>Para gostar de ler 5</i>	CM 14 12 1966
Mistério de bola	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 17 06 1954
De 7 dias	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 22 06 1958
Celebremos	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 01 07 1958
Situações	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 05 07 1958
Calma, torcedor	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 31 03 1959
Em cinza e em verde	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 21 05 1961
Seleção de ouro	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 20 06 1962
Garoto	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 13 01 1965
Saque	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 18 07 1965
Voz geral	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 24 03 1966
Milagre de copa	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 03 04 1966
A seleção	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 03 04 1966
Concentração nacional	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 20 04 1966
O importuno	<i>Quando é dia de futebol/ 70 historinhas</i>	CM 13 07 1966
Jogo à distância	<i>Quando é dia de futebol</i>	CM 17 07 1966
Quase elegia	<i>Versiprosa</i>	CM 18 02 1954
Outubro	<i>Versiprosa</i>	CM 02 10 1955
Correio Municipal	<i>Versiprosa</i>	CM 12 10 1955
Verão	<i>Versiprosa</i>	CM 04 12 1955
Cantiga	<i>Versiprosa</i>	CM 01 01 1956
Cançoneta	<i>Versiprosa</i>	CM 19 05 1956
Aos santos de junho	<i>Versiprosa</i>	CM 17 06 1956
Libertação	<i>Versiprosa</i>	CM 08 07 1956
Sete dias	<i>Versiprosa</i>	CM 05 08 1956
Relatório	<i>Versiprosa</i>	CM 19 08 1946
Balanço de agosto	<i>Versiprosa</i>	CM 02 09 1956
Tripé	<i>Versiprosa</i>	CM 30 09 1956
Destino: Brasília	<i>Versiprosa</i>	CM 21 10 1956
HF	<i>Versiprosa</i>	CM 09 12 1956
Conversa informal com o menino	<i>Versiprosa</i>	CM 23 12 1956
Ao sol da praia	<i>Versiprosa</i>	CM 20 01 1957
Abrilmente	<i>Versiprosa</i>	CM 31 03 1957
À deriva	<i>Versiprosa</i>	CM 09 06 1957
De ontem, de hoje	<i>Versiprosa</i>	CM 11 08 1957
Um, dois, três	<i>Versiprosa</i>	CM 08 09 1957
Epístola	<i>Versiprosa</i>	CM 29 09 1957
Dominicália	<i>Versiprosa</i>	CM 09 02 1958
O busto	<i>Versiprosa</i>	CM 20 04 1958
Coisas de maio	<i>Versiprosa</i>	CM 25 05 1958
De 7 dias	<i>Versiprosa</i>	CM 22 02 1958
Encontro	<i>Versiprosa</i>	CM 24 08 1958
Candidatos	<i>Versiprosa</i>	CM 14 09 1958
Mosaico	<i>Versiprosa</i>	CM 14 12 1958
Parellhas	<i>Versiprosa</i>	CM 18 01 1959
Fábula	<i>Versiprosa</i>	CM 08 03 1959
Violinha	<i>Versiprosa</i>	CM 05 04 1959
Isto e aquilo	<i>Versiprosa</i>	CM 17 05 1959
Entrevista (exclusiva)	<i>Versiprosa</i>	CM 26 07 1959
Aqui, ali	<i>Versiprosa</i>	CM 13 09 1959
A outra face	<i>Versiprosa</i>	CM 01 10 1959
Guanabara	<i>Versiprosa</i>	CM 17 04 1960

Musa domingueira	<i>Versiprosa</i>	CM 07 08 1969
Reisado do Partido novo	<i>Versiprosa</i>	CM 14 08 1960
Musa de outubro	<i>Versiprosa</i>	CM 17 00 1960
Lira de apuração	<i>Versiprosa</i>	CM 09 10 1960
Desfile	<i>Versiprosa</i>	CM 03 12 1960
Em cinza e em verde	<i>Versiprosa</i>	CM 21 05 1961
A semana	<i>Versiprosa</i>	CM 06 08 1961
Na semana	<i>Versiprosa</i>	CM 14 10 1962
Os pacifistas	<i>Versiprosa</i>	CM 28 10 1962
Jornal em verso	<i>Versiprosa</i>	CM 27 01 1963
Reportagem matinal	<i>Versiprosa</i>	CM 12 04 1963
Lira pedestre	<i>Versiprosa</i>	CM 10 05 1964
Do voto ao verso	<i>Versiprosa</i>	CM 21 06 1964
Eclipse	<i>Versiprosa</i>	CM 28 06 1964
Em versiprosa	<i>Versiprosa</i>	CM 11 10 1964
A tartaruga	<i>Versiprosa</i>	CM 08 11 1964
Visões	<i>Versiprosa</i>	CM 01 01 1965
A um viajante	<i>Versiprosa</i>	CM 21 03 1965
Brinquedos	<i>Versiprosa</i>	CM 11 04 1965
O pico de Itabirito	<i>Versiprosa</i>	CM 16 06 1965
Cruzeiro vai, cruzeiro vem	<i>Versiprosa</i>	CM 17 11 1965
Aqui e ali	<i>Versiprosa</i>	CM 07 01 1966
Crônica de janeiro	<i>Versiprosa</i>	CM 31 01 1966
Lira pedestre	<i>Versiprosa</i>	CM 03 04 1966
A.B.C. manuelino	<i>Versiprosa</i>	CM 17 04 1966
Velho amor	<i>Versiprosa</i>	CM 24 04 1966
Apelo	<i>Versiprosa</i>	CM 27 05 1966
Na semana	<i>Versiprosa</i>	CM 03 07 1966
Aos atletas	<i>Versiprosa</i>	CM 24 07 1966
Estória de João-Joana	<i>Versiprosa</i>	CM 31 08 1966 CM 02 09 1966
Na semana	<i>Versiprosa</i>	CM 02 10 1966
A Paulo de Tarso	<i>Versiprosa</i>	CM 18 01 1967
Míni-míni	<i>Versiprosa</i>	CM 24 05 1967
Alta cirurgia	<i>Versiprosa</i>	CM 01 10 1959
Comendo chapéu	<i>Versiprosa</i>	CM 15 11 1959
Recado	<i>Versiprosa</i>	CM 21 07 1957
Canção do fico	<i>Versiprosa</i>	CM 21 02 1969
Diabos de Itabira	<i>Versiprosa</i>	CM 23 07 1967
Nova canção (sem Rei) de Tule	<i>Versiprosa</i>	CM 26 01 1968
FMI	<i>Versiprosa</i>	CM 29 09 1967
No festival	<i>Versiprosa</i>	CM 25 10 1957
O novo homem	<i>Versiprosa</i>	CM 17 12 1967
União nacional em três dias	<i>Versiprosa</i>	CM 25 02 1968
Na escada rolante	<i>Versiprosa</i>	CM 25 05 1968
Um chamado João	<i>Versiprosa</i>	CM 22 11 1967
O morto de Mênfis	<i>Versiprosa</i>	CM 12 04 1968
Prece do brasileiro	<i>Versiprosa</i>	CM 30 05 1960

