

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

MARIANA AGATI MADEIRA

**Alma carioca, alma “habanera”: imagens do Rio de Janeiro e de Havana nas
crônicas de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima**

Versão Corrigida

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

Alma carioca, alma “habanera”: imagens do Rio de Janeiro e de Havana nas crônicas de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima

MARIANA AGATI MADEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

M181

Madeira, Mariana Agati

Alma carioca, alma “habanera”: imagens do Rio de Janeiro e de Havana nas crônicas de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima / Mariana Agati Madeira ; Fernando Augusto Magalhães Paixão, orientador -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Alma carioca, alma habanera: images of Rio de Janeiro and Havana through the chronicles of Paulo Mendes Campos and José Lezama Lima – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Campos, Paulo Mendes, 1922-1991 2. Lima, José Lezama, 1910-1976 3. Crônica 4. Cidades latino-americanas 5. Hibridismo literário 6. Rio de Janeiro 7. Havana I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Paixão, Fernando Augusto Magalhães, orient. III. Título.

IEB/SBD120/2023
869.985

CDD 22.ed.

AGATI MADEIRA, Mariana. Alma carioca, alma “habanera”: imagens do Rio de Janeiro e de Havana nas crônicas de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidade Brasileiras da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 9 de março de 2023.

Orientador: Fernando Augusto Magalhães Paixão

Banca Examinadora:

Joana de Fátima Rodrigues – UNIFESP

Welington Wagner Andrade – Cásper Líbero

Idalia Morejón Arnaiz – FFLCH-USP

Agradecimentos

Esta pesquisa de mestrado teve seus princípios em agosto de 2019 e conclusão em novembro de 2022. Esse período foi duramente marcado pela pandemia da Covid-19, mas esperançosamente marcado por pessoas muito queridas que estiveram comigo na travessia até a conclusão deste trabalho. Vamos aos agradecimentos.

Ao meu orientador Fernando Paixão, tão disponível e compreensivo em cada conversa. Agradeço por sua confiança nas minhas ideias, na minha escrita e na minha autonomia. Nossos intercâmbios durante o mestrado sempre se deram de forma leve e serena.

Às professoras Idalia Morejón e Joana Rodrigues. Tê-las em minha banca de qualificação foi uma alegria, uma dádiva e uma inspiração.

Ao professor Welington Andrade, que acompanhou de perto os meus primeiros passos nos estudos da crônica. Em 2016, ele orientou impecavelmente meu Trabalho de Conclusão de Curso em jornalismo, o embrião desse mestrado.

Aos professores e funcionários do IEB, da FFLCH e do PROLAM que contribuíram especialmente para o desabrochar dessa pesquisa que começou timidamente. Sou muito privilegiada e grata pela formação sólida, humana e interdisciplinar que a Universidade de São Paulo me proporciona desde 2013.

A toda minha família. Especialmente aos meus pais, Eliane e Hércio, que me incentivam nos estudos e na expressão da criatividade desde que nasci. Cheguei aqui por obra deles. Aos meus irmãos e cúmplices, Letícia e Gabriel, por serem meu farol e minha paz. Às minhas tias Sílvia e Marcia, duas professoras entusiasmadas e entusiasmantes, sempre me acompanhando e me aconselhando na empreitada da educação.

Ao Santiago, por ter aberto as portas da América Latina e me ensinado a pensar e ver o mundo em espanhol. Especialmente por ter me ajudado com as traduções de Lezama Lima.

Ao Lucas, por embarcar na aventura de registrar essa pesquisa de mestrado em vídeo e arte. Nossa criação é um lembrete de que a pesquisa acadêmica também tem a missão de sensibilizar, mediar e popularizar.

À Brenda, por ter dividido comigo as angústias e alegrias de mestranda. Começamos juntas no IEB e nosso encontro foi um presente muito especial.

Aos amigos que dividiram morada comigo nos últimos três anos. À Marina e Janaína, companheiras de missão e de vida, na bonita lusofonia que avançou, surpreendentemente, de Boraceia até Lisboa. Às mulheres com quem vivi o inimaginável em Caiena, na Guiana Francesa: Julia, Ediane, Naomi, Rosa e Paula. Ao Hiago, pelo carinho e conforto nordestino em Toulouse. Em todos esses lares e abraços eu fui e sou genuinamente feliz, condição necessária para conseguir escrever.

Aos meus alunos e ex-alunos, por serem meu combustível do cotidiano.

Aos professores de português e francês que me inspiram a fazer o que faço hoje com tanta paixão. Especialmente às professoras Vera, da licenciatura, e Cleonice, do Ensino Médio, por terem me ajudado a alcançar voos profissionais que, literalmente, cruzaram fronteiras.

No mais, a todos os meus amigos que me fazem sentir acolhida em qualquer lugar do mundo. Nas distâncias das chamadas de vídeo e mensagens, nas presenças das viagens e pousos: desde o bairro de imigração italiana onde cresci, avançando pelas paradas das linhas coloridas do metrô de São Paulo, voando até os confortos do velho continente, chegando nas místicas travessias amazônicas dos rios Maroni e Oiapoque. Voo para vocês em qualquer um desses pontos e começo tudo de novo com alegria.

Dedico esse trabalho à Cecília Agati e Angelina Ambrosini. Minha avó e minha bisavó, estavam aqui quando essa pesquisa começou, mas partiram no meio do caminho. Tudo que sou e faço hoje é reflexo do que elas deixaram: muita luz e muita saudade.

*“Não sei se vieram as ruas
da cidade onde já morei
Sim as ruas estiveram neste quarto
isso é mais que certo
Mas eu não sei se vieram antes
ou depois do princípio da manhã
Hoje durante o sono
eu passeava na cidade sem renas
Passeava na avenida onde uma vez
um colibri se embrenhou em minha testa
na época pensei que era o sinal do amor
Fui a ver e não era sinal de nada
era só a simpatia do passarinho
e isso foi mais que suficiente”*

– Matilde Campilho, *Golpe de 7 graus*

Resumo

Essa pesquisa irá analisar crônicas de Paulo Mendes Campos publicadas em jornais cariocas na década de 1950, posteriormente reunidas no livro “O Cego de Ipanema” (1960), e crônicas de José Lezama Lima publicadas no jornal “Diario de La Marina” entre 1949 e 1950, posteriormente reunidas no livro “Tratados en la Habana” (1958). Nosso objetivo é observar as representações das cidades Rio de Janeiro e Havana e seus respectivos espaços e personagens a partir dos discursos produzidos pelos dois escritores: as imagens do espaço público e do espaço privado; a construção dos personagens “havanês” e “carioca”; a presença da natureza e a imagem do mar em contraste com o ritmo das cidades. Nos interessa igualmente a discussão sobre o gênero literário-jornalístico “crônica” e sua difusão no espaço latino-americano, notadamente no Brasil e em Cuba. Sabendo que a crônica foi chamada de “produto genuinamente carioca” e “tipicamente brasileiro” pela crítica brasileira, e de “caribenho por excelência” no seu contexto de circulação na América hispânica, espera-se discutir esta identidade regional da crônica e sua profunda conexão com a cidade.

Palavras-chave: Campos, Paulo Mendes, 1922-1991; Lima, José Lezama, 1910-1976; crônica; cidades latino-americanas; hibridismo literário; Rio de Janeiro; Havana.

Abstract

This research aims to analyze chronicles from Paulo Mendes Campos published in Rio de Janeiro newspapers during the 1950's, posteriorly assembled in the novel "O Cego de Ipanema" (1960), as well as chronicles from José Lezama Lima published in the newspaper "Diario de la Marina" between 1940 and 1950, assembled in "Tratados en la Habana" (1958) afterwards. Our goal is to observe the cities Rio de Janeiro and Havana and their spaces and characters from the artist's points of view: the represented images of the public and private spaces, the characters "carioca" (from Rio) and "habanero" (from Havana); the presence of the nature and the descriptions of the sea, in contrast to the urban rhythm. We also want to discuss the literary-journalistic genre "chronicle" and their diffusion in the Latin-American space, especially in Brazil and Cuba. The chronicle genre was defined as "genuinely carioca" and "typically Brazilian" by the Brazilian critics, as well as "Caribbean by excellence" in Hispanic America, therefore we intend to discuss the chronicle's regional identity and its deeply connection with the cities.

Keywords: Campos, Paulo Mendes, 1922-1991; Lima, José Lezama, 1910-1976; chronicle; Latino-American cities; literary hybrid genre; Rio de Janeiro; Havana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – Cronologia da crônica na América Latina.....	18
1.1 Crônica brasileira: origem, definições e identidades	18
1.2 Crônica na América Hispânica: o gênero e o contexto caribenho	25
1.3 Modernismos e modernidades na América Latina: provocações importantes	31
1.4 Cruzando duas Américas: um espelho na Linha do Equador	36
CAPÍTULO 2 – Cronistas saindo: rua e natureza	44
2.1 Cidades eleitas: Havana e Rio de Janeiro.....	44
2.1 A natureza também é um personagem	58
CAPÍTULO 3 – Cronistas mirando: personagens e encontros.....	69
3.1 Os cariocas de Paulo Mendes Campos	69
3.2 Os “habaneros” de José Lezama Lima	80
CAPÍTULO 4 – cronistas entrando: casa e tradição.....	87
4.1 Espaço público, espaço privado: entre a casa e a rua.....	87
4.2 Tradições e família.....	96
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

INTRODUÇÃO

“*Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas.*”

– José Lezama Lima, *Coordenada 22*

Quando voltamos nosso olhar para as cidades em desenvolvimento ao longo dos séculos, não podemos deixar de evocar o movimento artístico paralelo que acompanha de perto estas transformações. No caso privilegiado da literatura, em tantas obras distintas – seja no romance, no conto, na crônica ou na poesia – escritores ao redor do mundo empenharam-se em captar as palpitações das *pólis* em plena modernização, transformando-as em material poético.

É o caso de tantos escritores latino-americanos, como Jorge Luís Borges, que em 1923 publicou o livro de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923); ou ainda Mario de Andrade, com seu inaugural *Pauliceia Desvairada* (1922), um dos mais emblemáticos manifestos do modernismo brasileiro. São Paulo e Buenos Aires daqueles anos 1920, em pleno desenvolvimento, detinham posições prestigiosas de maiores cidades da América Latina. Apesar do avanço urbano, Borges (1999, p.8) se identificava justamente com aquelas ruas menos movimentadas que resistiam rebeldemente à modernização quase forçada:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajetreo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso.

Mario de Andrade, do seu lado, preferiu exaltar e admirar a efervescente São Paulo que, a cada dia, parecia-se mais com as grandes cidades europeias de referência para a elite artística que se mobilizava no Brasil (1987, p.83). A comparação com a emblemática cidade de Paris celebrava sua experiência urbana:

São Paulo! comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original!...
 Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...
 São Paulo! comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América.

A modernização dos centros urbanos latino-americanos foi mais marcante a partir desses anos 1920, relativamente recente ao compararmos com o regime de historicidade do continente europeu. Se voltarmos várias décadas na história, lembramos de Edgar Allan Poe e a publicação de *O homem na multidão* em 1840. Neste conto, o narrador passa o dia observando os transeuntes de uma rua agitada pela janela de um quarto de hotel. Ele capta o espírito caótico das ruas de Londres e seus habitantes apressados, até o encontro com o personagem misterioso que representa “o homem na multidão”, aquele que caminha despercebido nas ruas entre o “turbilhão da avenida” (p.4). Esse personagem é capaz de transitar entre os diferentes espaços urbanos, conseguindo, inclusive, acessar os mais periféricos e decadentes:

O estranho se deteve e, por um momento, pareceu imerso em reflexões; depois, com evidentes sinais de agitação, seguiu em rápidas passadas um itinerário que nos levou aos limites da cidade, para regiões muito diversas daquelas que havíamos até então atravessado. Era o mais esquálido bairro de Londres; nele tudo exibia a marca da mais deplorável das pobreza e do mais desesperado dos crimes. A débil luz das lâmpadas ocasionais, altos e antigos prédios, construídos de madeiras já roídas de vermes, apareciam cambaleantes e arruinados, dispostos em tantas e tão caprichosas direções, que mal se percebia um arremedo de passagem por entre eles.

Finalmente, para citar um último exemplo mais ao Oriente, lembramos também de Fiodor Dostoiévski e sua íntima experiência literária com a cidade de São Petersburgo. Em *Crime e Castigo* (1866), os personagens tendem a agir de maneira misteriosa e fria, e esse comportamento espelha as tensões atmosféricas da cidade (2016, p.476):

Veja mais uma coisa: estou convencido de que muita gente em Petersburgo anda falando sozinha. Essa é uma cidade de semiloucos. Se nós tivéssemos ciências, os médicos, juristas e filósofos poderiam fazer estudos valiosíssimos sobre Petersburgo, cada um na sua especialidade. É raro um lugar em que se encontram tantas influências sombrias, grosseiras e estranhas sobre a alma humana como em Petersburgo. Só as influências climáticas, o

que não significam! Por outro lado, é o centro administrativo de toda a Rússia, e o seu caráter deve refletir-se em tudo.

Em seus esforços para captar a aura sombria de São Petersburgo, Dostoiévski evidencia a influência do clima frio no comportamento alucinado dos seus habitantes. Ao dizer que “seu caráter deve refletir-se em tudo”, o escritor também nos leva a crer que a cidade é muito mais do que apenas um plano de fundo para a história; ela também é uma espécie de personagem, com características próprias e identidade bem definida.

Esse fenômeno não passa despercebido aos olhos da crítica literária; no ensaio *Complexidade urbana e enredo romanesco*, Steven Johnson (2009, p.868) tenta dissecar essa orientação da cidade que ultrapassa os limites do espaço e adquire traços de personalidade:

A experiência da metrópole ou da cidade industrial era um desafio para a estrutura do romance tradicional; não só porque as novas cidades eram mais povoadas do que o Sussex de Austen, mas também porque a própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário. A cidade, porém, não era uma pessoa, e sim uma coletividade: um sistema de relações humanas com forma coerente e duradoura. A cidade era casa e efeito dos seus habitantes-personagens: as ações deles criavam a cidade e esta, por sua vez, influenciava o comportamento deles.

Nesse sentido, todas as obras citadas nessa introdução apresentam esse traço em comum, atribuindo protagonismo ao espaço urbano. Ainda nas palavras de Johnson, “A cidade é complexa porque predomina sobre o indivíduo, mas também porque tem personalidade própria, que se organiza a partir de milhões de decisões individuais, uma ordem global que nasce das interações locais” (2009, p.869).

Também Julio Ramos, em *Desencuentros de la Modernidad en América Latina – Literatura y política en el siglo XIX* (1989, p.222), irá assinalar a importância dos discursos produzidos sobre a cidade como distintivos da modernidade, assumindo valores muito mais complexos do que simples contexto da produção artística:

La ciudad, en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso distintiva de la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal – con sus redes y desarticulaciones – está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna. Desde esa perspectiva, la ciudad no sólo sería un “contexto” pasivo

de la significación, sino la cristalización de la distribución de los mismos límites, articulaciones, cursos y aporías que constituyen el campo presupuesto por la significación.

Partindo, portanto, do pressuposto teórico de que a cidade moderna pode ser compreendida como protagonista ativa de tantas manifestações literárias, começamos a afunilar esta discussão e nos transportar para as duas obras, dois autores e duas cidades que guiarão esta dissertação de mestrado daqui para a frente.

Nos deslocamos de volta para o continente americano. Estamos na América Central caribenha: Havana, capital de Cuba, região tropical a aproximados 2500 quilômetros de distância da linha do Equador e rente ao Trópico de Câncer. Em 1958, o escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976) publica pela primeira vez o livro *Tratados en la Habana*. Entre um ensaio e outro, salta aos olhos o capítulo “Sucesiva o las coordenadas habaneras”, uma sequência numerada de 85 textos breves sem título, sem cronologia e em aparente descontinuidade. Ao pé do último artículo, uma única nota explicativa: “Septiembre 28 de 1949, hasta fines del Carnaval de 1950”. A linha breve, embora indique o período geral da produção desse conjunto, não deixa maiores pistas das demais circunstâncias e motivações que levaram o escritor a organizar suas “coordenadas” de tal maneira.

O que se desprende à primeira vista é que esse intervalo de aproximadamente seis meses indicado na conclusão das *Coordenadas* corresponde ao período que Lezama Lima contribuiu regularmente ao jornal havanês *El Diario de La Marina*. Ao todo, o escritor publicou 99 crônicas anônimas em uma seção intitulada “La Habana”, dentre as quais precisamente 85 descolaram-se das páginas do periódico e perpetuaram-se no livro *Tratados en La Habana* oito anos depois. Os textos são impressões do escritor sobre o cotidiano em Havana, percorrendo suas ruas, praças, parques, comércios e festividades.

Como um espelho, nos deslocamos agora para o hemisfério Sul: estamos no Rio de Janeiro na mesma década de 1950. A outrora capital do Brasil está, tal como Havana, a aproximados 2500 quilômetros de distância da linha do Equador. No entanto, inversamente à capital cubana, encontra-se rente ao trópico de Capricórnio e é considerada, também no limite, uma cidade tropical. Essa precisão pode ser valiosa se concordamos com a descrição literária de Dostoiévski, associando as condições climáticas ao perfil da urbe e seus habitantes: deste modo, o clima tropical também trará certas consequências na psicologia dos moradores de Havana e Rio de Janeiro.

Dois anos depois da publicação de *Tratados en La Habana*, foi editada aqui no Brasil a coletânea de crônicas *O Cego de Ipanema* (1960), livro reunindo 47 textos do escritor Paulo Mendes Campos (1922-1991) publicados em jornais entre 1946 e 1950. Selecionados pelo próprio autor, os textos do livro de crônicas *O Cego de Ipanema* eram sobretudo contribuições ao periódico *Diário Carioca* e à revista *Manchete*. A grande maioria das crônicas tinha como tema a cidade do Rio de Janeiro e os seus moradores como personagens.

Nesta pesquisa, respeitamos as edições dos próprios escritores e trouxemos para análise as 85 crônicas de Lezama em *Tratados en la Habana* – que chamaremos de *Coordenadas* – e as 47 crônicas de Paulo Mendes Campos publicadas em *O Cego de Ipanema*. Consideramos que essa escolha consciente de seleção dos textos que sobreviveriam ao jornal é importante na medida em que revelam a própria compreensão dos autores daquilo que merecia ser guardado. Não somente em relação às suas obras como um todo, mas sobretudo no que concerne a própria percepção individual da cidade: os dois livros levam referências às capitais desde o título – “habaneras” e o bairro “Ipanema” – e serão precisamente as cidades de Havana e Rio de Janeiro os fios condutores das pequenas narrativas que constroem a unidade livresca.

Para além do interesse geral em observar como se manifestam as relações entre cidade e literatura nas duas obras, a escolha do gênero literário também não foi por acaso. A crônica é, por si só, um símbolo importante da modernização urbana, uma vez que é filha da imprensa e da difusão dos meios de comunicação de massa. Julio Ramos (1989, p.170) desenvolve essa questão e coloca em evidência o caso particular da crônica no continente latino-americano:

[...] el desarrollo de la novela en Inglaterra y Francia desde fines del siglo XVIII fue concomitante a la emergencia de un público lector en una época de relativa democratización de la escritura; público, en el sentido moderno (ligado al mercado), que a su vez fue inicialmente fomentado por la prensa y luego por una industria editorial, cuya creciente autonomía del periódico se cristaliza en el mercado del libro, en la segunda mitad del siglo XIX. En América Latina, hasta comienzos del siglo XX no se establece el mercado editorial. De ahí que algunas funciones de la novela en Europa –como la representación (y domesticación) del nuevo espacio urbano – en América Latina fueran cumplidas por formas de importancia menor en Europa, como la crónica, ligadas generalmente al medio periodístico.

Nesta visita à obra dos dois artistas, somada à investigação da bibliografia sobre a crônica moderna na América Latina de maneira mais ampla, encontramos pontos de contato e pontos de afastamento no que diz respeito à formação deste gênero literário. Ao longo das

nossas pesquisas, foi possível constatar uma complexa pluralidade de definições do que é a crônica e, mais ainda, do que pode ser chamado de “moderno” ou “modernização”.

Nesse sentido, optamos por dividir esta pesquisa em quatro capítulos: em um primeiro momento, nos dedicamos à apresentação do gênero literário e híbrido “crônica moderna” no Brasil e na América Hispânica, articulando e problematizando o que coletamos de mais pertinente dentro da bibliografia encontrada sobre o assunto. Após essa análise externa de mobilização da crítica literária, passaremos à observação mais atenta do *corpus* literário, isto é, à análise das crônicas de Lezama Lima e Mendes Campos que pré-selecionamos. Adentraremos em suas possibilidades de interação, divididas em três momentos distintos.

No segundo capítulo, analisaremos as experiências do indivíduo que olha *para fora*, acompanhando de perto as andanças e reflexões dos cronistas quando estão caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro ou de Havana. Vamos analisar como as duas cidades são construídas aos olhos dos escritores, atentando-nos às questões relativas à urbanidade moderna, mas também às manifestações da natureza no cotidiano das cidades-eleitas: a importância do mar, das estações do ano e das paisagens naturais, contrastando com os tons de cinza das cidades urbanizadas.

No terceiro capítulo, o foco da análise são as personagens de José Lezama Lima e Paulo Mendes Campos. Nos interessam as múltiplas representações dos havaneses e dos cariocas, ora concebidos de maneira abstrata, como se fossem porta-vozes de todo um grupo de habitantes; ora com nome, rosto e ações atribuídas, como se fossem personagens de contos ou narrativas mais complexas, no caso de Paulo Mendes Campos; ou, de fato, personalidades ilustres ou históricas que existem na “vida real”, no caso de José Lezama Lima. As miradas dos artistas em direção ao Outro, real ou fictício, também serão uma ferramenta importante para compreender a força da voz poética e a natureza de cada um deles.

No quarto capítulo, estamos mais atentos aos escritores que olham *para dentro*, isto é, suas relativas introspecções na tentativa de compreender o próprio ser entre quatro paredes. Em contraposição ao cronista *flâneur* que perambula pelas ruas, o que nos interessa neste capítulo é a análise do espaço doméstico. Trata-se de um espaço que serve de repouso e lar, regido pelas tradições que moldam os valores, as crenças religiosas, as dinâmicas familiares e a intimidade de cada um.

Por fim, concluiremos essa dissertação articulando brevemente o que foi observado nestes três tempos de análise, em uma tentativa de captar as individualidades de cada um dos

artistas através das crônicas estudadas. Além de identificar o estilo da escrita, também levamos em consideração a manifestação da personalidade e a inserção dos mesmos em seus respectivos espaços – espaços que podem ser a casa, o bairro, a cidade, o país, o continente ou o mundo – sempre conectados com o íntimo interior destes dois cronistas latino-americanos.

CAPÍTULO 1 – Cronologia da crônica na América Latina

1.1 Crônica brasileira: origem, definições e identidades

No que diz respeito aos estudos sobre a crônica no Brasil, observamos de antemão duas abordagens principais: a primeira é o estudo da crônica como técnica jornalística, bem definida nos manuais de redação e consolidada como gênero do jornalismo opinativo – ela aparece, por exemplo, tanto na obra de Luiz Beltrão, *Jornalismo Opinativo* (1980), quanto na de José Marques de Melo, *Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro* (2003). A segunda abordagem diz respeito à análise literária propriamente dita, isto é, a crônica como objeto de estudo no campo das Letras. Em ambos os casos, o *hibridismo* da crônica – o trânsito entre jornalismo e literatura, justamente – é reconhecido como sua marca registrada.

No entanto, apesar de aparecer como objeto de estudo no campo literário, sua relevância foi por vezes questionada, tratada como “gênero menor” ou apêndice para interpretar a obra de grandes autores. Há uma “má vontade” da crítica para com o gênero, identificou Antônio Dimas (1974) no ensaio *Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?*, ao afirmar que “a crônica sempre conheceu o desprestígio e sempre foi tratada de maneira irrelevante e pouco objetiva” (p. 46).

Afrânio Coutinho (1999), em *A Literatura no Brasil* trata da crônica apenas na última parte de sua obra, “Relações e Perspectivas” – é verdade que tomando-a por literatura de fato, porém neste estatuto de assunto interdisciplinar. Antonio Candido (1992, p.13), por sua vez, partiu do pressuposto de que a crônica, como o próprio título diz, seria um gênero colado ao chão:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

Os próprios cronistas eventualmente desmerecem os seus trabalhos, como se o fato de a crônica configurar uma atividade jornalística remunerada retirasse o mérito literário. Dimas (1974, p. 47) identifica uma “paternidade contrariada”, que vai desde José de Alencar, ainda no século XIX, ao chamar seus folhetins de “páginas menores”, até Clarice Lispector, já nos anos 1950, ao admitir escrever em jornal apenas pela necessidade financeira – argumento utilizado

também por vários outros cronistas da sua geração e das gerações passadas. Em entrevista ao cronista João do Rio, Olavo Bilac (s.d., p.7) chegou a afirmar:

Oh! sim, é um bem [o jornalismo]. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!

Eduardo Portella (1978, p.82), também aponta para as ambiguidades da crônica e a consequente dificuldade de caracterizá-la como gênero literário autônomo: “Porque essa ambiguidade não raro conduz ao conto, ao ensaio por vezes, e frequentemente ao poema em prosa. Quando a crônica conta uma história, e se comprometem com elementos que mais pertencem ao domínio do novelístico, então se transforma num verdadeiro conto”.

A dificuldade apontada por Portella revela, na verdade, uma das grandes riquezas da crônica: a capacidade de transitar entre os diversos gêneros literários canônicos sem necessariamente fincar-se em nenhum. Essa percepção não advém somente da crítica literária, como também dos próprios cronistas; vejamos, por exemplo, um trecho da crônica “Manifesto”, de Rubem Braga. Publicada no Correio da Manhã em 7 de julho de 1951. O texto compara o cronista com um cigano:

Nossos ofícios são bem diversos. Há homens que são escritores e fazem livros que são como verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.

A dificuldade de definição do gênero também parece estar atrelada a sua própria genealogia. Observa-se que muitos autores se preocuparam em diferenciar “crônica histórica” de “crônica moderna”. Margarida de Souza Neves (1992, p.82) define a crônica em seus primórdios como o registro ou a narração de certos acontecimentos sequenciais e não-ficcionais; nesse sentido, o valor do texto é essencialmente documental e pouco tem a ver com a crônica jornalístico-literária que estudamos. Segundo Massaud Moisés (1982, p.245), essa crônica histórica era um registro dos acontecimentos, mas não havia tentativa de interpretação ou aprofundamento das observações.

No entanto, em *História da Literatura Ocidental*, Otto Maria Carpeaux (2012, p.173), argumenta que estes cronistas históricos “nem sempre apresentam a verdade; e, quando apresentam, não é a verdade inteira”. Nesse sentido, sobretudo depois do século XII, pode-se dizer que o gênero de registro histórico estreitou laços com a literatura. Jorge de Sá (1985, p.5)

defende que, no Brasil, o primeiro texto narrativo equivalente à crônica é carta de Pero Vaz de Caminha endereçada à coroa portuguesa: o documento de 1500 (primeiro documento escrito da História do Brasil) é um registro das impressões do escrivão sobre o território recém-encontrado pelos navegadores. Ele descreve o que observa e imprime também sua opinião, em um relato “fiel às circunstâncias, onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa” (1985, p.6).

Embora seja interessante refletir sobre essa acepção histórica da palavra “crônica” e considerar a própria etimologia da palavra¹ que une ambas as formas, o gênero jornalístico-literário como o conhecemos hoje só teve suas primeiras aparições em jornais brasileiros na segunda metade do século XIX. Antonio Candido explica que houve uma metamorfose do gênero folhetim – o *feuilleton* importado da França – em crônica. O texto foi “ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, encurtou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje” (1992, p.14).

O jornal impresso é, portanto, condição necessária para a redefinição do gênero. Com o jornalismo em expansão no Brasil, surge primeiro o folhetim: esse texto ocupava uma pequena parte do jornal, normalmente no inferior da primeira página, e era destinado à diversão e ao entretenimento. Ele ficava literalmente no rodapé, ou *rez-de-chaussée*, onde eram publicados contos e artigos pequenos, ensaios, poemas em prosa, receitas culinárias, dicas de beleza, críticas teatrais, charadas ou outros comentários frívolos.

Em outros termos, o folhetim funcionava como um respiro para o leitor durante a densa leitura do jornal; uma pausa estratégica, deliberadamente leve e descontraída. Essa sessão de variedades era alimentada semanalmente por escritores que encontravam na imprensa uma maneira alternativa de ganhar dinheiro, dadas as dificuldades em se viver de literatura. Além disso, esses literatos também enxergavam no folhetim a oportunidade de adquirir um público permanente e de aumentarem a sua visibilidade – estes eram os “homens das letras”, poetas e ficcionistas, segundo Marques de Melo (2003, p. 152).

José de Alencar (1829-1877), por exemplo, é um dos escritores de transição do folhetim à crônica. Colaborou com o *Correio Mercantil* entre setembro de 1854 e julho de 1855 e, posteriormente, com o *Diário do Rio de Janeiro*, também em 1855, entre os meses de outubro e novembro. Seus escritos eram publicados semanalmente na seção *Ao Correr da Pena*. Roberto

¹ Segundo o Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa (CUNHA, 1982), tem suas origens no termo *chronikós* – palavra da língua grega que é relativa a *chrónos*, isto é, ao próprio tempo. Na forma latinizada “*chronica*, -orum”, o termo adquiriu o sentido de gênero histórico (QUICHERAT, s.d.).

Faria (1992, p. 308) reforça a importância documental destes textos, pois muitas das transformações sociais urbanas observadas no decênio de 1850 podem ser observadas ali.

José de Alencar retrata o Rio de Janeiro da época, que se ajustava aos moldes do capitalismo em expansão e passava por um grande momento de progresso e modernização; ele deslumbrava-se com as novidades “tecnológicas” como as primeiras máquinas de costura importadas, a iluminação a gás, os luxos da Rua do Ouvidor (FARIA, 1992, p.309), como observamos no seguinte trecho:

De todos esses progressos da Rua do Ouvidor o mais interessante, porém, pelo lado da novidade, é a Galeria Geolas, que deve nos dar uma idéia das célebres passagens envidraçadas de Paris. A Galeria Geolas vai da Rua do Ouvidor à Rua dos Ourives; tem uma extensão suficiente; apesar de um pouco estreita, está bem arranjada.²

Também outros folhetinistas e cronistas em transição do século XIX para o XX podem ser lidos sob a ótica de relato histórico das transformações urbanas, especialmente no Rio de Janeiro, outrora capital do Brasil e cidade em pleno desenvolvimento e explosão demográfica. Convém citar especialmente Olavo Bilac (1865-1918), Machado de Assis (1839-1908) e João do Rio (1881-1921). Bilac, com seu estilo de comentarista e polemista político³, denunciou o surto de febre amarela que atingia o Rio de Janeiro, de modo que, intimamente ligada à comunidade metropolitana, a crônica era uma espécie de comentário tanto do progresso quanto dos novos problemas urbanos:

Os poderes municipais que fazem para sanear a cidade, para matar essa hedionda febre amarela que está insaciavelmente agarrada ao nosso peito, a mamar-nos a vida, o crédito, a reputação? O Rio de Janeiro está cada vez mais sujo. Há ruas que tem a vegetação das florestas virgens, e outras que pela sua porcaria fazem lembrar as ruas porquíssimas de Fez.⁴

Machado de Assis, para além de seu inegável sucesso no conto e no romance, também é hoje lembrado por ter manipulado a crônica com maestria. Em 1877, escreveu “O nascimento

² Trecho de crônica de José de Alencar, publicada no *Correio Mercantil* em 12 de novembro de 1854.

³ Na visão de Antônio Dimas (1996, p. 15), Bilac desempenhava papel de orientador social, escrevendo crônicas que possuíam um caráter essencialmente opinativo – ainda que nos deparemos com certas ambiguidades referentes às suas convicções políticas, sobretudo. Olavo Bilac normalmente é lembrado como poeta parnasiano, mas atuou efusivamente como jornalista. Dimas recuperou os escritos de Olavo Bilac para a imprensa com a trilogia *Bilac, O Jornalista* (2002). No volume 3, também escreveu uma série de ensaios sobre o estilo do escritor e a representação do Rio de Janeiro nas crônicas.

⁴ Trecho de crônica de Olavo Bilac, publicada na *Gazeta de Notícias* em 29 de fevereiro de 1896.

da crônica”⁵, texto metalinguístico em que ele discorre sobre o ofício do cronista de maneira solta, anedótica, chamando atenção para a aparente trivialidade na escolha dos assuntos, mas trazendo também eloquência ao tratar de temas religiosos e da morte, como se a crônica tivesse o direito de tratar de forma leve os temas considerados graves – algo que Candido também defendeu em “A vida ao rés-do-chão” (1992). Vejamos um excerto do texto:

Não posso dizer em que ano positivamente nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.

Machado de Assis alimentou jornais do país durante quase 40 anos, desde a década de 1860 até os últimos anos do século XIX. O Rio de Janeiro é o palco da maioria de seus escritos e, assim como Bilac, Machado não deixava de lado a crítica à urbanização da cidade e seus consequentes problemas. No entanto, seu estilo era bastante distinto: dotado de um humor zombeteiro e fazendo uso de uma linguagem mista – por vezes culta, por vezes, coloquial –, encontramos também nas crônicas do autor a ironia fina que seria a sua marca registrada dos seus romances e contos. Sonia Brayner (1992, p. 414) destaca que a crônica machadiana teria sido capaz de democratizar os assuntos “sérios” do jornal e de conduzir para a linguagem escrita a oralidade das conversas banais do cotidiano:

E os assuntos “nobres” – política, administração de Império, fatos internacionais – democratizam-se, agora redistribuídos pela voz do cronista desatento às hierarquias sociais. Ou melhor, reagrupando-as para uma nova leitura, relacional, contrastante e fora da norma prescrita. É uma escrita da sociabilidade em que ele supervaloriza as ligações de reciprocidade provocadas no texto, nessa transição da cultura brasileira oitocentista de uma técnica oral para uma técnica escrita que o jornal, naquele momento, desencadeia com ansiedade.

Essa crônica dos “primeiros cronistas” que escreveram entre o fim do século e o começo dos anos 1920 é caracterizada por ser uma crônica de costume (MELO, 2003, p. 155): os escritores partem dos fatos e ideias do momento, acompanhando o noticiário, mas estão interessados no conteúdo pitoresco dos eventos cotidianos – sem deixar de lado, ainda, o

⁵ Crônica de 01/11/1877. Encontrada no livro “Crônicas escolhidas de Machado de Assis” (1994, p.13-15)

comentário político. A partir daí, alongam-se em relatos poéticos ou descrições literárias. Evidentemente, cada escritor traz suas próprias renovações estéticas e imprime nos seus textos o tom do estilo pessoal.

Nesse sentido, João do Rio destacou-se e reinventou o gênero. Embora mantivesse a tradição citadina e a profunda conexão com a metrópole, trouxe um novo espírito de repórter *flâneur*. O artista perambulava entre a elite e a periferia do “submundo” carioca, trazendo para a crônica as imagens deste Rio de Janeiro ambíguo que observava durante suas caminhadas. Jorge de Sá afirma que o cronista foi sensível ao perceber que uma mudança de comportamento era exigida diante das transformações na cidade, consagrando-se assim como “cronista mundano por excelência” (1985, p. 8-9). Para Afrânio Coutinho, foi João do Rio quem iniciou a tradição da crônica social moderna brasileira (1999, p. 128).

João do Rio tornou-se uma espécie de porta-voz dos novos hábitos e novidades tecnológicas que despontam no país e no mundo: a moda, o modelo francês, os jantares sofisticados e a apreciação das artes como a dança e o teatro eram alguns dos temas recorrentes nos seus escritos. Segundo Gláucia Soares Bastos em “Pall Mall Rio” (1992, p.231-232), a exaltação dos modismos europeus denuncia o espírito de um homem vaidoso, que almejava ver o seu Rio de Janeiro à altura das cidades da Europa, especialmente do modelo parisiense:

O cronista, ele também, é senhor da vaidade que retrata e que frequenta, da vaidade que se expõe nas altas rodas e se quer muito bem notada e anotada. Vaidade que se revela na exibição de *toilettes*, na ostentação de um gosto afetado e de um afrancesamento exagerado, para a qual o cronista aponta quando chama a Avenida Central de *trottoir roulant*, em que as vaidades se exibem como as mercadorias nas galerias de Paris.

Os quatro autores que destacamos nesta introdução à crônica não foram escolhidos por acaso. Em seus textos, evidenciam-se características que encontraremos mais tarde em Paulo Mendes Campos, notadamente o Rio de Janeiro como palco, as questões relativas à modernização da metrópole, a hibridização de gêneros e os retratos sociais que dali emergem. Seguindo a cronologia da crônica, percebemos que neste início do século XX ela chegou a expandir para outros lugares onde havia circulação de jornais, especialmente São Paulo; mas, ainda assim, o Rio de Janeiro concentrava a maior parte dos cronistas brasileiros.

A crônica foi chamada mais de uma vez pela crítica de “produto genuinamente carioca”, considerando o volume, a qualidade e a constância identificados nos cronistas que escreviam e publicavam na metrópole, afirma Massaud Moisés (1982). Beatriz Resende completa: “cariocas

ou não – quase todos não –, é falando do Rio de Janeiro que os cronistas encontram sucesso. É como se fosse importante tornar-se carioca para ser um cronista de visibilidade nacional” (2002, p.77).

A partir dos anos 1930 a crônica parece já ter conquistado certo prestígio. Com Rubem Braga, sobretudo, aliado a uma nova geração de cronistas, ela perdeu o tom de reportagem e aproximou-se de outros gêneros literários. Davi Arriguci Jr (1987, p.61) ressalta a adoção de uma linguagem mais livre e flexível e da “decisiva incorporação da fala coloquial brasileira que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor.” Observamos mais afinidades com a poesia e um certo lirismo, uma subjetividade até então pouco presente na crônica brasileira.

Mais do que isso, Arriguci Jr. (1987, p.62-63) afirma que a crônica, no plano temático, parecia seguir a tendência da literatura nacional subsequente à Revolução de 30. A tal da “realidade brasileira” impunha-se à consciência dos intelectuais e criava a necessidade de pesquisa para desvendar um país heterogêneo e complexo, ainda desconhecido dos seus próprios habitantes e caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual. Esse país de contrastes passava por um processo de modernização, mas essa nova configuração do Brasil ainda estava enraizada nas estruturas arcaicas de uma sociedade tradicional.

Apesar das renovações estéticas, o Rio de Janeiro continua sendo visto como “cidade eleita, onde até quem leva a vida mais dura tem seu instante de sonho” (ARRIGUCI JR, 1987, p.45). A cidade é encantadora, pois apesar de metropolitana, permite também o contato com a natureza, intermediada pelo mar e pela mata. O cronista de Rio de Janeiro seria uma espécie de “artesão ilhado no meio da indústria da informação” (1987, p. 50), pois ainda que, a princípio, a crônica não tenha intenção de durar, o autor imprime sua própria vida naquele texto, depositando nele uma sensibilidade poética que acaba humanizando e gerando este gênero mesclado, que remete tanto à antiga tradição narrativa quanto ao mundo modernizado.

Finalmente, a crônica parece ter atingido seu auge nas décadas de 1950 e 1960. Ainda polo cultural, o Rio de Janeiro segue desempenhando seu papel central: os bares e cafés no centro da cidade, assim como os salões literários, atraíam a elite intelectual. Uma equipe de cronistas se estabelece na cidade, escrevendo assiduamente para os jornais da antiga capital e conquistando notoriedade literária; podemos citar especialmente Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Maria, Fernando Sabino, Clarice Lispector e... Paulo Mendes

Campos. Segundo Alzira Alves de Abreu (1996, p.25), em “A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50”,

[...] as amizades e as trocas de informações se davam também nos cafés, e entre eles se destacavam, no Rio de Janeiro, o Amarelinho e o Vermelhinho, localizados no centro da cidade. Quanto aos salões literários, no Rio de Janeiro, o de Aníbal Machado tornou-se o mais famoso. A editora José Olympio atuava, segundo Rachel de Queiroz, “como um verdadeiro salão literário”. Na sede, reuniam-se semanalmente para conversar escritores e jornalistas, e no restaurante da editora almoçavam por mês de 20 a 30 intelectuais, convidados por José Olympio.

Breve, efêmera, urbana e ajustada à linguagem coloquial, não é por acaso que a crônica brasileira é frequentemente interpretada pela crítica como gênero refletidor da “identidade nacional”. O processo de formação das cidades e a conseqüente modernização do país relaciona-se todo o tempo com o gênero, não só motivando a escolha dos assuntos a serem tratados no texto, mas também em sintonia com o próprio veículo de difusão, uma vez que a circulação de jornais – seu suporte técnico por excelência – estava restrita à cidade.

1.2 Crônica na América Hispânica: o gênero e o contexto caribenho

Como vimos, os estudiosos da crônica no Brasil chamam atenção para as marcas de uma “brasilidade” no gênero crônica, ajustando-se à realidade nacional e vinculada ao território, especialmente da cidade carioca. Essa avaliação, embora correta, não leva em consideração o desenvolvimento do gênero nos demais países da América Latina. Identificamos em Cuba, Argentina, México, Porto Rico, Colômbia, Venezuela e Peru⁶ uma forma de expressão jornalístico-literária breve, também chamada de crônica, ao mesmo tempo particularizada e similar a essa crônica brasileira que delineamos neste primeiro momento.

Escritores e críticos literários no contexto latino-americano também consideraram a representação da identidade como marca registrada da crônica. No entanto, dessa vez ela está associada a um espírito de “latinidade” mais do que necessariamente vinculada a uma única nação. Andrés Alexander Puerta Molina em “La crónica, una tradición periodística y literaria”

⁶ Trata-se de apuração feita a partir de uma série de artigos sobre a crônica na América Latina publicados na revista eletrônica “América – Cahiers du CRICCAL” (Centro de Pesquisa Interuniversitárias nos Campos da Cultura na América Latina). As edições 48 e 49 foram exclusivamente dedicadas ao gênero (2016).

(2018, p.214) não hesitará em identificar a crônica como “gênero latino-americano por excelência”. Não somente, ele afirma que:

en América latina [la crónica] ha recibido impulso; América latina ha sido una cuna para ella. Aunque ha habido aportes de europeos y estadounidenses, la crónica ha desarrollado una personalidad propia y sus temáticas se han concentrado en promover la identidad de lo latinoamericano, en los textos aparecen las cualidades y defectos de cada una de las ciudades que son relatadas.

Há, ainda, uma associação identitária da crônica à região do Caribe. De maneira semelhante, o escritor peruano Julio Ortega, no prólogo do livro *Caribeños*, do escritor contemporâneo porto-riquenho Edgar Rodríguez Juliá, irá recuperar a cronologia da crônica e classificá-la como gênero típico caribenho (2002). Ele relembra os escritores cubanos, colombianos e porto-riquenhos que se dedicaram a ela ao longo das gerações:

La crónica es seguramente el género caribeño por excelencia. Desde Colón, que creyó ver palmas como el primer escenario del paraíso hasta Martí que vio en la palma la promesa del huerto republicano, la crónica ha sido el diario de navegación y el ensayo de arribo de una cultura que ha registrado sus descubrimientos y sus fundaciones como si fuesen el recomienzo del mundo. Si Alejo Carpentier construyó un museo para esa saga, Antonio Benítez Rojo le dio un mapa abierto y creciente. Si García Márquez registró el nomadeo funambulesco de las costas, Luis Rafael Sánchez dio cuenta de la prosa callejera de las islas. El Cronos caribeño, que ya había auscultado Rubén Darío, es una frase que se prolonga para demorar la fugacidad del habla.

Dentre os cronistas caribenhos, destacamos Alejo Carpentier (1904-1980). O cubano escritor, ensaísta e músico era de origem franco-suíça (nasceu em Lausanne), mas foi criado em Havana, contemporâneo de José Lezama Lima. Trouxe imagens do espaço caribenho aos seus textos, aliadas de representações a experiência e a comparação com as grandes metrópoles dos Estados Unidos e Europa. Nas palavras do crítico literário José Antonio Portuondo (1976, p.8):

En sus páginas se refleja el afán de la nueva burguesía hispanoamericana de saber qué pasa en el mundo transatlántico, cómo transcurre la existencia en París y en New York, en Londres o en Berlín, de donde vienen, con los francos y los dólares, las libras esterlinas y los marcos, las modas y los modos del vivir de cada día, las nuevas direcciones del proceso económico, político y cultural. [...] Desde La Habana, o desde Paris, en México o en Caracas, Carpentier levanta el interés y la vigencia de lo americano, de Nuestra América, y se empeña en que tal valoración se realice

en ambas orillas del Atlántico: allá como descubrimiento y acá como reconocimiento.

As semelhanças com a abordagem brasileira não terminam na questão da identidade territorial. Também identificamos na fortuna crítica sobre a literatura hispano-americana a preocupação em separar primordialmente dois tipos de crônica: o cronista “testemunha da História” e a “crônica jornalística”, como dividiu Françoise Léziart (2016), equivalem, respectivamente, ao período inicial da formação das colônias na América e ao período de desenvolvimento da imprensa a partir do século XIX. Essa crônica histórica, em um primeiro momento, manifestava-se como relatos da conquista espanhola – é o caso de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, obra do soldado Bernal Díaz del Castillo sobre a dominação do território asteca.

Diferentemente da simples observação e anotação dos fatos descritos pelos notários e cronistas oficiais da Coroa Espanhola, os textos de Castillo são anedóticos, dotados de subjetividade e com suas impressões pessoais. Nesse sentido, embora a crônica histórica apresente uma dimensão coletiva, descrevendo um evento histórico “maior”, a personalidade do relato também se faz presente. Nas palavras de Gustavo Luiz Carrera, em *Para una línea evolutiva de la crónica en Latinoamérica – valor modélico del proceso venezolano* (2016, p.3):

Sin olvidar, claro está, el sentido originario de la crónica y del cronista: ambos referidos a una tarea de historiador, como observador participante, y a una trascendencia comunicativa capaz de modelizar arquetipos de pensamiento. Digo que estos supuestos son importantes, porque, quizás, permanecen en el alma de la crónica hasta la actualidad.

No que diz respeito à acepção “atualizada” de crônica, Carrera afirma que foi a partir da terceira década do século XIX que apareceram os primeiros “grandes renovadores modernos” da crônica, libertando-a da conotação histórica inicial. Essa adaptação deveu-se aos chamados “costumbristas”, autores de artigos de costumes que manipularam a forma de uma nova crônica social “atrás das quais se ocultavam e se sugeriam projeções políticas e culturais, com frequência em nome da modernização civilizadora, ou ao contrário, em defesa da tradição, vista como a identidade americana” (2016, p.4). Segundo o autor, esse modelo de crônica de costumes antecedeu a crônica modernista e perdurou por quase cem anos, entre 1830 e as primeiras décadas do século XX.

“Costumbristas”, modernistas ou vanguardistas – a heterogeneidade de estilos é grande⁷ – os cronistas hispano-americanos dos séculos XIX e XX acompanharam o desenvolvimento do jornalismo cotidiano em seus países e redefiniram os parâmetros do gênero histórico. Os escritores encontraram naquele espaço físico do jornal uma oportunidade de se exprimir diante de um novo público leitor, ainda que por enquanto limitado a uma elite intelectual (Léziart, 2016, tradução nossa). Sobre esta nova crônica, Léziart afirma:

O cronista-jornalista ou repórter se impôs como o novo arauto da modernidade e da abertura ao outro e ao mundo. Privilegiando o texto curto, às vezes próximo do conto ou da notícia, ou bem adotando a forma de artigo de jornal ou de revista, essa nova crônica conserva sua ancoragem na periodicidade e na atualidade. [...] Como vemos, por mimetismo ou por necessidade, a crônica se adaptou às flutuações do tempo para encontrar um tipo de oralidade que caem bem por sua proximidade dos fatos e dos atos;

No artigo “Vers une pratique accessible: la chronique latino-américaine pendant les avant-gardes”, Viviane Mahieux (2016) defende que houve uma mudança significativa, literária e social na crônica latino-americana durante os anos 1920. Cronistas como o argentino Roberto Alt (1900-1942) e o mexicano Salvador Novo (1904-1974) vão renovar a prosa dos modernistas, aproximando-se da cultura popular e incorporando as novas renovações tecnológicas da época de maneira mais natural e menos antagônica.

O que a autora nos indica é que os cronistas modernistas da geração anterior –como o cubano José Martí (1853-1895) e o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) – pareciam privilegiar outras formas literárias e deixar a crônica à margem. O projeto literário destes escritores estava “longe das páginas dos jornais”, ainda que, como assinalou Susana Rotker (1997, p.15), a produção jornalística representasse a parte majoritária dos seus escritos: “Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. Sin embargo, la historia literaria ha centrado el interés básicamente en sus poesías”.

Também Julio Ramos (1989) critica a visão da crônica como mero suplemento da poesia: “No leeremos la crónica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera y particularmente Martí) como una forma meramente suplementaria de la poesía, ni como un

⁷ “Con el tiempo, coexisten la crónica viajera, la crónica política, la crónica deportiva, la crónica humorística, la crónica farandulera, la crónica médica, la crónica literaria, la crónica científica, la crónica artística, la crónica social, e inclusive la crónica periodística. Y así podría seguir la lista interminable de un género que tiene mil rostros, sin privilegiar ninguno.” (CARRERA, 2016, p.4)

simple modus vivendi de los escritores; nos parece, más bien, que la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana” (1989, pp. 55-56).

José Martí, emblematicamente, foi um dos grandes mestres e precursores da crônica de sua época. Contemporâneo de Machado de Assis⁸, colaborou com, pelo menos, três jornais de expressão massiva da América Latina: *La Opinión Nacional*, de Caracas; *La Nación*, de Buenos Aires (o qual esteve por mais tempo vinculado); e *El Partido Liberal*, do México; além de muitos outros veículos menores de Cuba, Honduras e Uruguai, sem contar a sua contribuição em inglês para jornais de Nova Iorque no período em que morou lá. O crítico José Olivio Jiménez (2004, p.34) identifica esse pioneirismo do escritor na crônica, que abrirá as portas para as próximas gerações de escritores na América Latina que irão, em sua grande maioria, exercer também a função de jornalistas:

Con los escritos de Martí a la prensa, junto a los de su coetáneo Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895), se inicia el género definitorio y más característico de la prosa modernista: la crónica. Y con ello, un fenómeno de gran importancia sociológica y literaria: el de la profesionalización de la literatura. Todos los grandes poetas de la primera generación modernista, excluido José Asunción Silva e incluido Rubén Darío, fueron cronistas de los diarios de su tiempo.

Como traço definidor da prosa martiniana manifestada nas crônicas, Jiménez salienta a proximidade com o ensaio literário devido ao estilo livre e flexível, associado a uma amplitude temática e um rigor artístico. Estas duas últimas características “constituyen su aportación mayor a la originalidad y riqueza del ensayo modernista em su alcance más específico. Martí alcanza por ello, dentro de las letras hispanoamericanas, un lugar cimero en la historia del ensayo y en la de la crónica” (2004, p.34).

Alguns outros cronistas da mesma época, como Manuel Gutiérrez Najera (1859-1895), foram radicais ao rechaçar os avanços jornalísticos, afirmando que a invenção do telégrafo era “brutal”. Essa relação de antagonismo com as novas tecnologias parecia ser, de certa maneira, contraditória. Mahieux afirma que “não há nenhuma dúvida de que as inovações tecnológicas e a velocidade moderna que os preocupava, na verdade, facilitava a visibilidade dos modernistas” (2016, p.4, tradução nossa). Foi nesse sentido que a próxima geração de cronistas

⁸ Steve Soan (2006) e Rosario Lázaro Igoa (2016) escreveram artigos comparando a crônica de Machado de Assis com a de José Martí. A partir desta comparação, Soan deseja “desmentir a noção segundo a qual a crônica se limita só ao Brasil ou só a Hispano América e demonstrar que é um fenômeno latino-americano que surgiu em espanhol e em português aproximadamente na mesma época” (2016, p.130).

mudou consideravelmente de postura, encarando as tensões urbanas do momento não mais como impasse, mas como oportunidade para, “com humor e irreverência, afirmar a arte como uma expressão que não pode se separar da vida cotidiana e coletiva.” Ainda conforme Mahieux (2016, pp.3-4, tradução nossa):

[...] muitos cronistas, que começaram a escrever durante os anos 1910 ou 1920, preferiram explorar, em vez de lamentar, as novas tecnologias, aproveitando assim da heterogeneidade do gênero que eles praticavam para estabelecer seus perfis como escritores. [...] Associar-se aos símbolos da modernidade indicava, mais do que um defeito da literatura, uma vontade de considerar a prática da crônica como um exercício que podia unir o olhar literário com a vida cotidiana, mesmo se a modernidade urbana latino-americana fosse geralmente mais desejada do que concreta ou, como demonstrou o historiador brasileiro Nicolau Sevcenko⁹, mais um fetiche do que uma realidade durante o que ele chamou de “os frementes anos 1920.

Em *La invención de la crónica* (1997), Susana Rotker vai ainda mais além ao considerar as crônicas modernistas como renovadoras da prosa latino-americana e defender a apropriação delas como objeto de estudos no campo literário. Segundo a autora, esse “gênero menor”, como ela mesma o chama, pouco foi estudado literariamente: “La incipiente recuperación de las crónicas modernistas para el cuerpo literario hispanoamericano tiene que ver, entonces, con la revisión de los estudios de la literatura tomándola como parte de la multiplicidad de la práctica cultural” (1997, p.20).

Nesse sentido, ao propor a revisão das crônicas de José Martí publicadas enquanto ele era jornalista correspondente em Nova Iorque (o objeto de pesquisa da autora), Rotker espera encontrar na crônica “as convenções dominantes, tanto do passado em que foram escritas, como em este presente do leitor” (1997, p.21).

Para a autora, portanto, o gênero não é menor, mas é novo. O hibridismo de jornalismo e literatura e a intrínseca dualidade presente na crônica são mais uma vez reforçadas, simbolizadas pela figura do centauro – homem e animal ao mesmo tempo (1997, p.45):

Así como la imagen del centauro es el prototipo simbólico de la dualidad hombre/animal, la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la *mixtura* misma convertida en una unidad singular y autónoma.

⁹ O autor faz referência ao livro *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (SEVCENKO, 1998).

Susana Rotker é uma das mais importantes estudiosas do gênero crônica no contexto caribenho; ao seu lado está também Aníbal Gonzalez e a importante obra de referência *La crónica modernista hispano-americana* (1983). Ele trouxe significativas reflexões acerca da importância do gênero para a compreensão da modernidade na América Latina de maneira mais abrangente. Segundo o autor (1983, p.2):

Descubrí que la presencia de la crónica dentro del modernismo me ayudaba a comprender mejor la relación modernismo/modernidad, y todavía más, a comprender mejor los impulsos y las limitaciones básicas dentro de las cuales se inscribieron los textos modernistas: releer la crónica me hizo reflexionar, pues, sobre la manera en que, en el siglo XIX y a principios de este siglo, los escritores concebían y organizaban su creación literaria.

1.3 Modernismos e modernidades na América Latina: provocações importantes

Como vimos, a crônica desenvolveu-se na mesma época em diversos países da América do Sul e Central. Caminhando por veredas parecidas, mas não idênticas, os cronistas que marcaram a história do gênero parecem ter uma dupla orientação: por um lado, eram escritores empenhados em fazer e discutir literatura, partícipes de uma elite intelectual atualizada nas artes que vinham sendo realizadas no continente americano e, sobretudo, na Europa; por outro, ao beber das águas do jornalismo cosmopolita em expansão e manifestarem-se nas páginas dos grandes periódicos, ambicionavam atingir um público massivo, na expectativa de ganhar popularidade e algum dinheiro com suas publicações.

Essa dupla orientação dos cronistas – simultaneamente culta e popular, artística e técnica, literária e jornalística – alinha-se à realidade histórica que convencionou-se chamar de “moderna” e que parece ter se desenvolvido de maneira bastante particular na América Latina. Articulando-se interdisciplinarmente, intelectuais dos vários campos das ciências humanas nos fornecem pistas interpretativas para a reconstrução desse período emblemático da formação social latino-americana.

Talvez o primeiro estudo que deve ser evocado nesse sentido é o trabalho do historiador argentino José Luis Romero, autor de *América Latina: a cidade e as ideias* (2004). O processo histórico de ocupação do território latino-americano é o elemento central de sua obra, levando em consideração a transformação do espaço que culminou na formação das cidades e as massas urbanas. Nos interessa especialmente o último capítulo, “As cidades massificadas”, que

esquadrinha o período a partir de 1929 – ano emblemático pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque –, avançando até a época em que o livro foi publicado, em 1976.

Segundo o autor, a crise econômica dos anos 1930 unificou o destino latino-americano: com o mercado internacional enfraquecido e a necessidade de substituir as importações, uma das soluções encontradas foi o desenvolvimento da indústria nas cidades. As novas ofertas de trabalho provocaram o deslocamento em massa da população rural, em um verdadeiro fenômeno de explosão urbana (2004, p.255):

Por certo, houve muitas cidades que não alteraram o seu ritmo de crescimento e muitas que permaneceram estagnadas. Porém, a América Latina assistiu à decolagem de um determinado número de cidades, algumas das quais alcançaram com rapidez a categoria de metrópole; outras, em compensação, iniciaram o seu desenvolvimento, mas em circunstâncias tão favoráveis que assumiram precocemente a condição de grandes cidades em potência e demonstraram que chegariam a esse ponto em um prazo não muito longo. De qualquer maneira, várias cidades transformaram-se em polos com tamanha importância em sua região e em seu país que influenciaram de modo decisivo o conjunto. As regiões e os países giraram, ainda mais do que antes, ao redor das grandes cidades, reais ou potenciais. E cada uma delas representou um foco sociocultural original em que a vida adquiriu traços inéditos.

O êxodo rural e a explosão urbana foram os dois fenômenos complementares que se alastraram pela América Latina: no México, a “marcha para as cidades” começou a partir de 1920, após a revolução de 1910 que desencadeou um processo de desenraizamento rural; no Brasil, a crise do café e a seca dos sertões movimentou a população agrícola para a urbe; no Chile, os milhares de desabrigados da crise salitreira também se deslocaram, assim como os argentinos que sofreram com a crise da agricultura dos Pampas (ROMERO, 2004, p.356).

Nesse sentido, grandes metrópoles começaram a tomar forma em diversos pontos do continente e, conseqüentemente, as dinâmicas sociais acompanhavam as mudanças de território. Na cidade grande, os emigrantes rurais podiam encontrar trabalho no setor de serviços, comércio ou indústria, além de sonharem com a possibilidade de formação para exercer um trabalho qualificado e bem remunerado. Além disso, as grandes cidades ofereciam a expansão da vida social, em companhia dos outros trabalhadores e diante do oferecimento de uma gama cada vez maior de entretenimentos (ROMERO, 2004, p.360):

O trabalho urbano era feito em companhia de outros trabalhadores com quem se compartilhava, primeiro a tarefa, e depois o comentário, as reações, talvez a luta contra o patrão através de sindicatos que ofereciam a

possibilidade de uma intensa participação na vida social. O trabalhador vivia em ambiente urbano, compacto, tentador. De dia, as ruas estavam cheias de gente, e vê-las, apenas, já era um espetáculo; à noite, as ruas iluminavam-se, e os estabelecimentos comerciais, os cinemas, os teatros, os cafés também acendiam seus letreiros; havia onde ir. E nos domingos eram oferecidas diversões populares que reuniam muitas pessoas e nas quais até podia deixar de lado as repressões cotidianas. Talvez o mais difícil fosse ter um teto, mas no fim das contas acabavam conseguindo-o, bom ou ruim. E a partir da moradia, rudimentar talvez, mas urbana, afinal parecia que se tinha o direito de reclamar todos os benefícios da vida urbana, aqueles de que usufruía quem já estava estabelecido e integrado. Até o consumo começava a parecer possível: um rádio, uma geladeira, e talvez, no fim das contas, um televisor. Tudo isso a grande cidade parecia oferecer ao imigrante que se aproximava dela com essa incerta esperança.

A explosão demográfica não deixa dúvidas: se em 1900 apenas dez cidades latino-americanas ultrapassavam os 100 mil habitantes, em 1940 o cenário era outro: Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e México DC ultrapassaram a marca de um milhão de habitantes; Havana, Montevideu, Lima, Rosário e Santiago do Chile ultrapassaram os 500 mil habitantes. No Brasil, os 30 anos seguintes foram ainda mais intensos; o Rio de Janeiro passou de 1,8 milhão de habitantes em 1960 (ano em que deixou de ser capital brasileira) para 6,7 milhões em 1970. Apesar disso, seu crescimento ainda era “menos intenso que o de São Paulo, cujo prodigioso desenvolvimento evidenciou todos os elementos que contribuem para o processo latino-americano de urbanização” (ROMERO, pp.362-363).

Diante destes fenômenos de êxodo rural e crescimento vertiginoso da população na primeira metade do século XX, podemos nos perguntar de que maneira as artes e a literatura serão impactadas. Observamos tanto mudanças internas às obras, isto é, a cidade e seus conflitos como inspiração temática para a criação artística; quanto consequências externas, a saber, a ampliação das políticas educacionais e o crescimento do público letrado, associadas às mudanças técnicas que dizem respeito à circulação e distribuição das obras artísticas.

Ángel Rama, em *A cidade das letras* (2015), explica que as atividades intelectuais passaram a corresponder boa parte do terceiro setor nas cidades nas décadas entre 1880 e 1930; dentre elas, ele destaca o jornalismo, a educação e a diplomacia como setores com demanda constante de novas práticas. Nesse âmbito, somente o jornalismo “pareceu dispor de um espaço alheio ao controle do Estado” – por mais que grande parte das publicações jornalísticas ainda

fossem de caráter político¹⁰, “foi sem dúvida um campo autônomo em relação à concentração do poder, como o foi também a função educativa, na medida em que cresceu suficientemente para não poder ser controlada com tanta rigidez pelas esferas governamentais” (2015, p.71).

Esse jornalismo renovado atraiu a classe dos escritores e fomentou a literatura da cidade modernizada. Ainda segundo Rama (2015, p.72):

A letra apareceu como a alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos centros de poder; mas também, em um grau que não havia sido conhecido pela história secular do continente, de uma relativa autonomia em relação a isso tudo, sustentada pela pluralidade de centros econômicos que a sociedade burguesa em desenvolvimento gerava. Para tomar o restrito setor dos escritores, acharam que podiam ser *reporters* ou vender artigos para os jornais, escrever peças de teatro, lecionar nas províncias ou subúrbios, compor letras para as músicas populares, abastecer os folhetins (ou simplesmente traduzi-los).

Os “homens das letras”, portanto, abraçam o jornalismo neste período transformador entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. Não somente restrita à imprensa, é notória a relação entre literatura e as demais tecnologias comunicacionais em expansão, como destaca Flora Süssekind, em *Cinematográfico de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (2006, p.26). Segundo a autora,

[...] no caso do Brasil “pré-modernista” a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia nos jornais, por exemplo) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos. Porque esses decênios, da virada de século aos anos 20, são de fato um momento privilegiado para se analisar um estreitamento de contatos entre literatura e *media*.

Ainda pensando no caso brasileiro, João Luiz Lafeté (2000, p.23) corrobora com a ideia de que modernização intermediada pelos aparatos tecnológicos afeta, portanto, a produção literária:

O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em

¹⁰ Segundo Rama, essa politização do jornalismo diz respeito à tradição romântica da imprensa de retribuir serviços mediante postos públicos e que ainda acontecia na maior parte das publicações do período; no entanto, conservavam a autonomia política os grandes diários e revistas ilustradas (2015, p.71)

relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese).

Nesse contexto, a figura do cronista tornou-se emblemática por ser uma espécie de “porta-voz informal”, como denominou Nicolau Sevcenko em *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (1998), ao fazer referência aos cronistas da cidade de São Paulo que entrava nos anos 1920. Estes escritores passariam a especular sobre “o novo estado de disposição coletiva”, isto é, os novos padrões culturais e identitários do centro urbano em expansão (1998, p.24). Segundo o historiador brasileiro, trata-se de um período de reorganização dos “sistemas simbólicos e perceptivos das coletividades, em função das demandas do ritmo, da escala e da intensidade da vida metropolitana moderna” (1998, p.18).

Como vimos, é certo que a experiência urbana motivou o plano temático na literatura – e especialmente da crônica, gênero privilegiado de fronteira –, mas também observaremos motivações vindas de múltiplas direções, como destaca Néstor García Canclini em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2019). O antropólogo mexicano buscou entender as visíveis contradições nas artes do território latino-americano durante a modernidade, identificando o fenômeno do hibridismo cultural.

Na visão de Canclini, por mais que a modernização do território latino-americano tenha potencializado a produção artística, ela foi deficiente no cumprimento das operações da modernidade europeia: “não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural” (1989, p.67). Essa carência pode ser explicada pelo baixo índice de alfabetização no continente: mais da metade da população era iletrada em 1920.

No Brasil, a taxa de analfabetismo neste ano era de 75% e a tiragem média de um romance era de 1000 exemplares até 1930¹¹. Considerando que na França a alfabetização atingia o índice de 90% ainda em 1890 e na Inglaterra os alfabetizados já eram 97% da população no início do século XX, concluímos que o público leitor latino-americano era escasso, elitizado e restrito:

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes

¹¹ Canclini informa que os números estão nos estudos de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira* (1988).

dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. (CANCLINI, 2019, p.69)

Nesse sentido, a literatura que se desenvolveu na América Latina ao longo das cinco primeiras décadas do século XX apresentava uma série de contradições: ainda que a minoria letrada estivesse em dia com os grandes movimentos artísticos europeus de vanguarda que abraçavam a modernidade, as tradições indígenas e a herança colonial ainda eram definidoras da cultura “popular” das novas massas urbanas. A partir daí, as artes em geral se caracterizam por este entrecruzamento:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispano-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva. (CANCLINI, pp.73-74)

1.4 Cruzando duas Américas: um espelho na Linha do Equador

Se a crônica foi nossa porta de entrada para discutir a(s) modernidade(s) latino-americana(s), ela será também nossa porta de saída. Nessa tentativa de ordenar o caótico cenário da explosão demográfica que atingiu a América Latina no início do século XX, vimos que muitos pensadores, historiadores, artistas e críticos identificaram na crônica jornalístico-literária uma representação satisfatória das principais problemáticas dessa modernidade em expansão. Como identificou González em *La crónica modernista hispanoamericana* (1983, p.61):

Y sin embargo, al estudiar el modernismo – ya sea el verso o la prosa – nos topamos a cada paso con la crónica, ella nos sirve de fuente de información, nos provee de un contexto. De más está decir que en cualquier estudio serio de la prosa modernista resulta ineludible mencionar la crónica. No obstante, aun en los escasos trabajos existentes de esta índole, la crónica

aparece – para usar otra metáfora mineral – como una cantera de la cual críticos y antólogos extraen fragmentos a los que se les concede un valor estilístico o informativo, pero que rara vez se estudian en el contexto periodístico en que se dieron y cuya relación con la demás producción literaria de los modernistas apenas se problematiza.

A partir daí, uma vez que traçamos alguns elementos externos que julgamos importantes para compreender a problemática da crônica urbana na América Latina, é hora de passarmos a apresentação dos dois escritores e suas respectivas obras escolhidas para ilustrar esses impasses. Para sustentar nossa análise, foi fundamental a leitura do artigo “Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros” de Irlemar Chiampi (1995, pp.355-362). O texto de Chiampi é inovador ao comparar diretamente a crônica brasileira com a crônica cubana: de maneira pouco convencional, Chiampi aproximou as coordenadas de Lezama à realidade dos nossos escritores, explicitando ainda as questões relativas ao modernismo e a modernização que acercaram o jornalismo da literatura na América Latina (pp.355-356):

José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y luego, con más impronta, los escritores que incorporaron la experiencia estética del modernismo brasileño como Mario de Andrade y Carlos Drummond de Andrade o Manuel Bandeira – todos ellos pueden atestar la dinámica de esa forma breve, cuyo despliegue en el centro hegemónico del siglo XIX (París) la convirtió en modelo discursivo para la periferia. Sera ésta la que la adopta y recrea en el marco del proceso de modernización que acercó la literatura al periodismo.

Outra contribuição importantíssima do artigo é o entendimento da crônica como um fragmento temporal e espacial, submetido aos moldes do jornal: sua dimensão curta, efêmera e datada aprisiona e liberta ao mesmo tempo. O escritor tenta fugir da “fragmentação do mundo” naquele espaço atribuído do periódico, limitado ao canto da página (ou outras variantes dessa forma breve pré-diagramada); e no plano temático, acaba vinculado ao cotidiano, mas de certa forma travando uma batalha para atingir reflexões mais profundas (1997, p.335):

La “crónica” que nos interesa aquí comienza por ese movimiento contradictorio entre lo simbólico y lo histórico, lo cual depende de que sea una forma estable de la literatura de viajes o el periodismo. Nos interesa en tanto efecto discursivo – y no “género” –: efecto del tratamiento impartido al tiempo (chronos), que tuvo su gran despegue con la Conquista de América, cuando la dimensión cognitiva alentó la formación discursiva de la historiografía de Indias. [...] El desplazamiento de esa dimensión – o su encubrimiento, por lo menos – se dio cuando la crónica se subsume a la formación discursiva que llamamos periodística; el artículo, el comentario, la nota al pie de página (au rez-de-chaussée) que el gran periódico abriga. Para

llegar a la “forma breve” que hoy conocemos en la columna, media página y rara vez en la página entera, el artículo diario tuvo que repasar su dimensión cognitiva a los contenidos, menos excelsos, del cotidiano, de la *vita brevis*, a los que el sujeto de la enunciación trata de imprimir sentidos ulteriores y al mismo tiempo salvarse, en tanto sujeto, de la fragmentación del mundo.

Por fim, Irlemar Chiampi também evidenciará um elemento central na obra de Lezama Lima que se repete em Mendes Campos, e que de certa maneira particulariza a crônica destes dois artistas em meio ao “boom” urbano: o ritmo da natureza na cidade. Quando escreve uma crônica sobre a chegada da primavera, Lezama diz que “nos trópicos, a natureza é um personagem” (2009, p.199). A afirmação continua pertinente quando pensamos no tropical Rio de Janeiro e as constantes referências à natureza no dia a dia carioca narrado pelo cronista; em “Louvado seja”, por exemplo, Paulo Mendes Campos agradece “pelo dia de ontem, nem quente, nem frio [...] pelo perfil das montanhas e das colinas cariocas” (1960, p.71).

Nesse sentido, ao contrário da fria São Petersburgo ou da chuvosa Londres, Rio de Janeiro e Havana são cidades privilegiadas por sua localização geográfica: a presença do mar e o clima ameno mesmo no inverno são características frequentemente evocadas pelos dois autores. Se na capital de Dostoiévski as baixas temperaturas intervêm diretamente na energia da cidade como um todo, podemos assumir que cidades com temperaturas agradáveis e maior incidência solar provoquem um efeito antagônico. As duas cidades portuárias em desenvolvimento também foram lembradas na análise de Julio Ramos (1989. pp.224-225):

Como señala J. L. Romero, no todas las ciudades cambiaron homogéneamente. Hubo “ciudades estancadas”, pero especialmente en las ciudades puertos, como Río de Janeiro, La Habana, Montevideo, las transformaciones fueron notables. Y sobre todo en Buenos Aires y la ciudad de México, ejes de la modernización literaria finisecular, los cambios fueron intensos, tal como registra – de modo a veces mistificador– toda la literatura urbana del período, particularmente en las crónicas y en la ya emergente novela.

Tendo em vista todas essas possibilidades de interação traçadas pela crítica, voltamos agora o olhar aos dois escritores que escolhemos analisar. José Lezama Lima foi poeta e autor de várias novelas e ensaios literários, além de dois romances. Um deles é considerado sua obra-prima, *Paradiso*, publicado em 1966. Sua primeira produção literária de repercussão foi o livro *Muerte de Narciso*, um poema longo que publicou em 1937, aos 27 anos. Lezama é referência do movimento neobarroco hispano-americano e foi um importante agitador cultural em Cuba, diretor de *Orígenes*, uma das principais revistas literárias cubanas das décadas de 1940 e 1950.

Aos olhos do escritor contemporâneo Abilio Estévez (2011, p.21), Lezama Lima era “el más habanero de los habaneros, el habanero perfecto (si tal cosa existe), más habanero que cubano”. Isso porque em pouquíssimas ocasiões o intelectual havanês deixou sua cidade. O que se sabe é que viajou dentro do país uma única vez à Vale de Vinãles, e que em apenas duas ocasiões saiu de Cuba: conheceu o México em 1949 e visitou a Jamaica um ano depois. “El resto, La Habana, siempre ella, con su Paseo del Prado, su calle Obispo, sus pequeñas y gozosas librerías” (2011, pp.21-22).

Em carta ao amigo José Rodríguez Feo, escrita em janeiro de 1948, Lezama refutou os boatos de que ele não saía do país por medo de morrer em solo estrangeiro, como seu pai¹²:

Algunos tontos suponen que “yo soy enemigo de viajar”; creo, por el contrario, que todo es viaje. Me parece gloria y excepción, que el hombre pueda gozar de esa condición suya de inspeccionar una gran tropa, que haya para él un gran desfile que pueda contemplar con pasión sobresaltada, o como el emperador chino acariciando su pieza de jade extremadamente pulimentada. (1989, p.19)

Gastón Baquero, poeta amigo de Lezama que também fazia parte do grupo da revista *Orígenes*, confirma: “Yo, al menos, no he conocido a nadie tan habanero como él. Habla en algún lugar de que es ‘habanero de varias generaciones’ y lo prueba por su amor-conocimiento de la ciudad, de sus gentes, de sus rincones, de sus alegrías y de sus penas” (2009, p.13).

No outro hemisfério está Paulo Mendes Campos, mineiro de Belo Horizonte, mas morador do Rio de Janeiro desde 1945. Foi alguns anos depois que Mendes Campos começou a arriscar-se escrevendo livros de poesia e de crônica. Publicou uma série de poemas selecionados nos livros “A Palavra Escrita” em 1951, seguido de “Testamento do Brasil” em 1956; na crônica, estreou com *O Cego de Ipanema* e dois anos depois veio com *Homenzinho na Ventania*, em 1962. No entanto, o escritor já tinha experiência como jornalista desde 1939, quando estreou no jornal da capital mineira *O Diário*.

Em *O desatino da rapaziada*, Humberto Werneck acompanha a trajetória de Mendes Campos até o jornalismo e explica que o cronista “hesitou bastante antes de escolher um rumo na vida prática” (2012, p.118). Ele começou os cursos de odontologia, direito e veterinária sem

¹² Carta reproduzida no livro “Mi correspondência com Lezama Lima”, de José Rodríguez Feo. Feo escreve: “Lo que sí puedo afirmar es que no se debió a temor alguno porque años más tarde Lezama viajó a Mexico y Jamaica y, cuando en 1953 su viaje a España se frustró, se sintió desolado. Cuando me comunicó su gran decepción por no haber podido ir a Europa, recordé una carta suya anterior en la que me expresaba su deseo de viajar conmigo a París”. (1989. p.19)

terminar nenhum deles enquanto trabalhava como guarda sanitário na Diretoria de Saúde Pública de Minas Gerais. Entre 1939 e 1945, foi jornalista em alguns periódicos da sua cidade natal. Em 1940, passou o ano na Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre para tentar ser aviador.

Em paralelo a atividade de jornalista e escritor, foi também funcionário público em algumas ocasiões – diretor do Departamento de Obras Raras da Biblioteca Nacional, passando por algumas outras áreas até se aposentar, em 1981, como técnico em comunicação social da Empresa Brasileira de Notícias – e ainda roteirista de documentários televisivos. Werneck relata que Mendes Campos “dizia que só foi até o fim nas aulas de datilografia. Vivia propondo abrir um escritório de ‘fazeção de texto’” (2012, p118).

Diferentemente das “Coordenadas habaneras”, os textos de *O Cego de Ipanema* levavam título e não faziam parte de um tomo maior: o livro era, por definição, um livro de crônicas. Além disso, foi publicado pela então recém-fundada “Editora do Autor”, projeto editorial encabeçado por outros dois célebres cronistas brasileiros, Fernando Sabino e Rubem Braga.

No Brasil, a prática de recolher textos publicados em jornais e levá-los ao livro não era exclusiva de Paulo Mendes Campos. Ao longo dos anos 1950, livros de crônicas começaram a ser publicados intensamente, afirma Luiz Carlos Simon no ensaio “O Cotidiano Encadernado: a crônica no livro” (2011, pp.27-28). A primeira coletânea de sucesso parece ter sido *O Conde e o Passarinho* (1936), de Rubem Braga¹³, mas ao longo dos vinte anos subsequentes Braga já teria publicado outros oito títulos, “além de já se registrarem edições de Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo, Fernando Sabino e Eneida, entre outros” (2011, p.28).

Essa explosão editorial dos livros de crônica deu um novo estatuto para o gênero no Brasil: ao desprender-se das páginas efêmeras dos jornais para repousar no livro, o gênero ganhou ainda mais ares de literatura. A princípio, a crônica “não tem pretensões a durar”, como afirmou Antonio Candido no ensaio “A vida ao rés-do-chão” (1992, p.17), e “não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra um dia e no dia

¹³ Luiz Carlos Simon afirma: “Não pretendo aqui desprezar nem condenar a crônica anterior a Rubem Braga, mas é preciso reconhecer o aparecimento desse autor como um marco que redefine traços e caminhos do gênero” (2011, p.28). O comentário explicita a tendência da crítica literária brasileira em denominar “crônica moderna” esta crônica emergente com Rubem Braga nos anos 1930 e que teve seu “auge” nos anos 1950. Diz ainda Antonio Candido: “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e se consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas” (1992, p.17).

seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (Idem, p.14). No entanto, como afirma Simon em resposta a esta última declaração de Candido:

Esta imagem ressalta as características do jornal certamente reconhecidas pelos cronistas, o que equivale a dizer que a transitoriedade do veículo seria incorporada pela própria crônica, revelando, portanto, o que pode ser considerado uma ausência de pretensões no gênero. A ressalva a respeito de um vínculo a ser cultivado também com o livro, como um canal secundário, já antecipa, contudo, alguns desdobramentos sobre a natureza da crônica. Esta possibilidade revela que os cronistas podem desejar outro destino, outro endereço para os seus textos. (SIMON, 2011, p.25)

Nesse sentido, a decisão de José Lezama Lima ao recolher suas “Coordenadas habaneras” não foi tão distinta. Ao selecionar e publicar as crônicas do *Diario de la Marina* no livro *Tratados en la Habana*, o escritor ressignificou o papel a princípio transitório da sua contribuição para o jornal havanês. No artigo “La Habana en las crónicas de Jorge Mañach y José Lezama Lima” (2016), Armando Valdés Zamora evidencia que este período em que contribuiu para o *Diario de la Marina* (setembro de 1949 até março de 1950) foi uma época de intensa atividade na escrita, importantíssima para a sua maturidade literária:

Hay que tener en cuenta que Lezama al mismo tiempo edita Orígenes, prepara su libro de ensayos *Tratados en La Habana* (1953), trabaja como funcionario en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, publica su cuarto poemario, y acaba de dar a conocer el primer capítulo de la novela *Paradiso*. Si se hace un repaso de la escritura de Lezama en este período, uno llega a la conclusión que estas crónicas escritas por una necesidad en apariencia sólo económica, forman parte de su proyecto de escritura en esos momentos: así lo denota el lenguaje, y sobre todo, los temas abordados y su posterior inclusión en su libro de ensayos titulado, precisamente, *Tratados en La Habana* (ZAMORA, 2016).

Evidenciamos, portanto, que tanto José Lezama Lima quanto Paulo Mendes Campos preocuparam-se em guardar e selecionar suas contribuições jornalísticas, mas o tratamento editorial foi bastante distinto: Lezama visualizou-as como parte de um projeto ensaístico maior, enquanto Mendes Campos manteve a autonomia da crônica com seus livros especialmente dedicados ao gênero. Além disso, no que toca o jornalismo, Mendes Campos era bem mais

ativo, pois essa foi sua ocupação principal durante muito tempo; a relação de Lezama com o jornalismo limitou-se a esta coluna anônima no *Diario de la Marina*¹⁴.

É importante notar, no entanto, que as 99 crônicas de Lezama Lima foram reunidas pela primeira vez em livro póstumo editado pelo crítico literário José Prats Sariol: *La Habana: JLL interpreta su ciudad* (2009). Sariol recuperou os textos de Lezama arquivados na Biblioteca Nacional de Cuba José Martí e decidiu republicá-los em livro respeitando a ordem cronológica e inserindo títulos – nas “Coordenadas habaneras”, os títulos foram substituídos por números e 15 destas crônicas foram excluídas.

Também vale a pena ressaltar que Lezama Lima não chamou seus textos de crônicas. Irlemar Chiampi (1997) usa essa terminologia, sem dúvidas, inspirada pelas definições da crônica brasileira, como ela mesma compara em seu texto. No entanto, no prefácio de “La Habana, JLL interpreta su ciudad”, Gastón Baquero as chama de “columnas periodísticas” (2009, p.11) e ainda “artículos”, assim como José Prats Sariol no prólogo (2009, pp.17-32). Françoise Moulin-Civil, no artigo “La Havane en quatre-vingt-cinq tableaux: *Sucesiva o las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima” (1997, pp.3 63-371) toma como referencial o texto de Chiampi e chama os textos de “chroniques” (crônicas) ou ainda “forme brève” (forma breve).

Paulo Mendes Campos, ao contrário, tinha plena consciência do gênero e mais de uma vez autorreferenciou a crônica nas suas publicações, como em *Minhas empregadas*: “muitas são as empregadas e curta é a crônica” (1960, p.188). Os críticos que estudaram sua obra também nunca hesitaram em chamá-lo de cronista, embora o integrem à poesia. Antonio Candido (1992, p.16) escreve a respeito do autor e do texto “Ser brotinho”, uma das crônicas presentes em *O Cego de Ipanema*:

Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou certo tipo de biografia lírica, como vemos em Paulo Mendes Campos: “Ser brotinho” e “Maria José”, ambas admiráveis.

“Ser brotinho” é constituída segundo a enumeração, como alguns poemas de Vinicius de Moraes. Parece uma divagação livre, uma cadeia de associações totalmente sem necessidade, que deveria resultar em simples acúmulo de palavras. Mas eis que o milagre da inspiração (que não é mais do que o poder misterioso de fazer as palavras funcionarem de maneira diferente em combinações inesperadas) vai organizando um sistema expressivo tão perfeito que no fim ele aparece como a própria necessidade das coisas [...]

¹⁴ Gastón Baquero diz que a contribuição de Lezama ao *Diario de La Marina* foi “periódica” e não “periodística” (2009, p.11).

O leitor fica perguntando se ser brotinho não é um pouco ser cronista, - dando aos objetos e aos sentimentos um arranjo tão aparentemente desarranjado e na verdade tão expressivo, tirando significados do que parece insignificante. “(...) dar sentido de repente ao vácuo absoluto” é a magia da crônica.

A relação de cada um deles com a crônica era bastante distinta: Lezama Lima escrevia anonimamente, não se adaptou ao estilo mais “simples” solicitado pelos editores do jornal e contribuiu a este único periódico por poucos meses, compilando parte dessas publicações em um livro maior sete anos depois. Paulo Mendes Campos, por sua vez, escreveu durante várias décadas e fez da atividade de cronista um verdadeiro ofício. Ao contrário de Lezama, o escritor brasileiro decidiu compilar alguns livros de crônicas e sempre assinava seus textos nos diversos jornais e revistas onde colaborou.

Tanto em Lezama Lima quando em Mendes Campos a figura do narrador confunde-se com a do cronista. No entanto, os dois homens e suas respectivas vozes narrativas são de personalidades muito distintas entre si. Portella (1978) já havia apontado para esse protagonismo do autor: “[...] embora em certos momentos seja absolutamente impossível se separar o cronista do escritor, tão ligados, tão misturados os dois. Mas podemos distinguir, isto sim, as qualidades puramente estilísticas do cronista” (1978, p.86). A partir dessa reflexão, nos capítulos seguintes vamos entrar nestas especificidades de cada escritor, tentando entender como esse “eu” cronista relaciona-se com o seu entorno.

CAPÍTULO 2 – Cronistas saindo: rua e natureza

2.1 Cidades eleitas: Havana e Rio de Janeiro

Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima são porta-vozes das suas cidades, ainda que cada um o seja à sua maneira. Na crônica *Crepúsculo*, percebemos que Paulo Mendes Campos é um homem viajante: mesmo quando fala do Rio de Janeiro, não raro encontramos comparações com outras cidades, seja a nostalgia da cidade de infância ou lembrando dos lugares que conheceu. Ele escreve sobre o que já viu: “Andei em muitas ruas, bebi vinhos fortes em cidades estrangeiras, chorei dentro de vagões de estrada de ferro, vi as figuras de minhas namoradas se desfazendo entre a luz e a noite” (1960, pp.119-120).

José Lezama, por sua vez, raramente se coloca em primeira pessoa e costuma comparar Havana com o que já leu. Suas crônicas são de leitura mais complexa, referenciando escritores e personalidades históricas desde a antiguidade até seus contemporâneos. Chiampi (1997, p.356) fala de uma “falta ocasional de indulgência com o leitor mediano” nas crônicas de Lezama, justamente por seu rebuscamento verbal que pode chegar ao hermetismo. Baquero (2009, p.12), o colega de Lezama que o convidou para escrever no *Diario de la Marina*, também afirma que não conseguiu convencer o amigo a escrever uma prosa mais acessível aos leitores:

Mi petición a Lezama para que procurase una comunicación sencilla y clara con los suscriptores del *Diario* cayó en el vacío; porque no era que él tuviera la terquedad de los vascos, ni el orgullo narcisista de “su estilo personal”. Era que él no podía, ni aun queriéndolo, dejar de ser quien era, ni por diez minutos ni por una hora. Por no ceder, perdió cien oportunidades y se cerró muchas puertas. A él había – hay – que tomarle como era: oscuro, enigmático, laberíntico a veces, imaginativo sin freno, hipererudito, memorioso y memorión, minucioso como orfebre chino y observador como relojero. (2009, p.12).

Vejamos por exemplo a *Coordenada 27*, “Feria del libro o trampa de delicias”, em que o cronista relata um dia na feira do livro de Havana, atendo-se aos tipos de leitores e frequentadores que ali circulam. Embora conheça sua cidade com a palma da mão, ela parece estar sempre interligada com o seu repertório literário e cultural:

Para un lector agudo que salta los límites de sus propias lecturas, los libros se unen a los sumergidos desfiles de los recuerdos. El primer *Quijote*, regalo de una persona muy cercana y muy afecta. Las colecciones donde

Proust demuestra que el tiempo es reconquistable, leídas en unas fiebres demoradas, con lluvias, con mañanas lentas y algodinosas. Libros que, abandonados al fluir de la reminiscencia, vuelven sobre nosotros como espadas voladoras, como hojas que se extienden y retroceden sobre las aguas de los sentidos. (2009, p.88).

Descrição bastante diferente do que encontramos habitualmente em *O Cego de Ipanema*, pois as descrições da cidade feitas por Mendes Campos são muito mais afetivas do que as perspectivas distanciadas, históricas e filosóficas conduzidas por Lezama. Para ilustrar essa dimensão “sentimental” nas crônicas do cronista brasileiro, peguemos o exemplo de *Segredo*; neste texto, o escritor aborda o mistério dos encontros inesperados com pessoas que conhecemos. Esse encontro parece despertar um certo misticismo no autor, evocando emoções sublimes:

Outro exemplo: você ama e sofre por causa de uma pessoa e com ela se encontra todos os dias. Por que, então, quando essa pessoa aparece à distância, em hora desconhecida aos seus encontros, em uma praça, em uma praia, voando na janela de um carro, por que essa ternura violenta dentro de você, e essa admirável compaixão?

Por que motivo reconhecer uma pessoa ao longe sempre nos induz a um movimento interior de doçura e piedade?

Às vezes, trata-se de um simples conhecido. Você o reconhece de longe em um circo, um teatro, um campo de futebol, e é impossível não infantilizar-se diante da visão. (1960, p.176)

Veremos, portanto, como muitas vezes Lezama Lima e Paulo Mendes Campos estão alinhados em suas temáticas, mas não são necessariamente parecidos em suas formas de se expressar. Os dois cronistas estão, por exemplo, atentos aos ônibus e seus passageiros – como em *Na Lotação* e na Coordenada 4 (“La guagua o la promiscuidad”), ambas narrando um dia comum no transporte público. Em *Na lotação*, o narrador está prestando atenção em três belas jovens que estão dentro do transporte público:

Vestiam-se de florões estampados sobre campo alvo. Falavam aos poucos e com uma doçura que dava reflexos. A importante ternura da metamorfose silenciava seus pensamentos incompletos. Funcionavam muito era com os olhos (verde, azul, castanho), e com os olhos iam entendendo e comentando a novidade engraçadíssima do universo. Passava pedaço de mar entre duas esquinas: passava manequim dentro do aquário; rapaz de topete e blusa verde-garrafa; matrona gorda com uma galinha magra embrulhada; o cinema Metro; um cego de pijama; um preto de branco; Olhos viam e transmitiam mensagens verdes, azuis e castanhas (1960, pp.111-112).

Este trecho é bastante significativo da prosa de Mendes Campos em *O Cego de Ipanema*. Em boa parte das crônicas, o escritor está observando jovens moças e admirando a beleza física, o charme, o encanto feminino. Também chamamos atenção para a descrição da paisagem praiana vista da janela do ônibus, os elementos da natureza e os típicos personagens cariocas. No caso de Lezama, embora na Coordenada 4 o cronista também esteja observando o transporte público, os centros de atenção captados pelo narrador observador são bastante distintos. A “guagua” de cor laranja, nome havanês para o ônibus, não é o mais importante, mas sim a descrição dos passageiros que aguardam na esquina para pegar a condução:

Indicaremos esas esculturas que se forman y deshacen en las esquinas señaladas de algunas callejas, donde se detienen los grandes paquetes anaranjados. Llegamos, somos los primeros en esquinarlos, esperamos tiesos o dando pequeñas volteretas. Así seguimos hasta que se desprende el primer bostezo, globo de cristal que se rompe sobre nuestras mejillas. Después, un adolescente estudiante que abre y cierra sus libretas; cierra su boca masticando, masticando. No es la rumia que exigía Nietzsche en la Alta Engadina, es tan sólo diente inútil lanzado sobre el tiempo inútil. Llega después el del oficio, el que hace albañilerías, el que pone un ladrillo sobre otro ladrillo, el que construye, el que pone piedras como trapiés a las exigencias comestibles del tiempo. Y una señora vestida de negro con encajes grises, que porta un termo, una cartera de saurio remolón, un paquete manchado por la grasa de los bocadillos y brazos gitanos. (2009, p. 53).

Sobre essa Havana construída por Lezama, Zamora (2016) comenta de que maneira o escritor cubano incorpora os detalhes do cotidiano em sua prosa:

Como veremos, Lezama no recorre la ciudad a pie sino que se limita a un repetido itinerario de su casa a la zona del puerto sin alejarse de La Habana Vieja. Es así como la escruta, la palpa por sus sentidos sin desplazarse, la escucha a través de los diálogos de paseantes y amigos, la degusta en referencias a almuerzos y a cenas de días festivos en familia, y, cosa sorprendente, a través de la lectura cotidiana de sus noticias en los muchos diarios habaneros de la época. Se impone reconocer algo evidente: Lezama también imagina una ciudad metafórica por asociaciones culteranas, por relaciones insólitas que alteran cualquier aproximación racional.

Em Cuba, a literatura moderna parece ter se desenvolvido intrinsecamente com a cidade, conforme aponta Axel Presas (2008). No caso de Lezama, observamos que ele tem quase toda a sua obra – para além de *Tratados en la Habana* – relacionada com suas experiências na capital cubana. Esta cidade é o “epicentro distintivo e criativo que rege sua vida como poeta e sujeito” (2008, p. 48). Ainda segundo Presas,

Una de las características de la literatura cubana es la de estéticamente representar lo simbólico de la ciudad. Muchos de los autores cubanos exploran lo geográfico de la metrópoli para representar una historia o relato que concierne a la utilización de los espacios, de lo típicamente cultural, lo social y lo fantástico de ésta. En el caso de [Eliseo] Diego, [José] Lezama e [Guillermo Cabrera] Infante, éstos proponen una literatura comprometida con la memoria que utiliza el elemento de la ciudad para desdoblar una identidad exegética de lo cubano. [...] La muy distintiva y contemporánea tradición de escritores latinoamericanos que usa el cronotopo de la ciudad en sus narrativas favorece definitivamente al desarrollo de una ficción de la urbe en el continente. (2018, p.13)

Lezama descreve em suas coordenadas, então, cenas do cotidiano em Havana – o personagem mais frequente é o havanês, que Lezama concebe de maneira abstrata, como se estivesse falando de um “havanês médio”; mas ele também faz uma quantidade razoável de referências a certos personagens ilustres, isto é, personalidades da cidade ou visitantes célebres que estão de passagem em Havana na data de publicação da crônica. Suas crônicas estão fortemente vinculadas ao tempo cronológico, ao passar dos meses e das estações e nas mudanças sazonais da sua Havana. O homem insular, caribenho, tropical está alinhado ao ritmo da natureza. Como vemos na Coordenada 55, “La cuchilla del invierno o los contrastes”:

El recuerdo de un calor opulento pervive por la madre de venas y raíces. La cuchilla del invierno tiene que hacerse de un filo de labios y de hojas, de cristal y de sueño, para el hombre del trópico se le amigue. Invierno de madurez, de concluso saber, que deja durante el día la fiesta y las luces del salón de espejos. Paso ligero, ligera ropa durante el día y por la noche un hurgar las colecciones de mantas, un sentirse la extensión de las piernas buscando la lana ceñida. Así el habanero se suma la noble delicia dos estaciones recorren en su cuerpo y lo definen. Se extiende el crepúsculo como un interregno, mágico coto de animales lentos, de extensas vaharadas sin interpretación. Semejante a la rápida puerta que corta dos disfraces, aclamó este crepúsculo el rayo veraniego y lo visitó de nuevo para aires que vienen de la torre fría. (2009, p.147)

A relação de Paulo Mendes Campos com sua cidade manifestada a partir de suas crônicas também pode ser estabelecida observando o contexto maior da literatura brasileira de sua época e o então “carioquismo” de muitos escritores. Segundo Portella (1978),

A crônica literária brasileira sempre tem procurado ser uma crônica urbana: um registro dos acontecimentos da cidade, a história da via da cidade, a cidade feita letra. Seria, portanto, um gênero dos mais cosmopolitas. Mas nesse cosmopolitismo nada existe que se possa confundir com

descaracterizações nacionais. Há nas crônicas, e nos referimos ao cronista da grande cidade, do Rio por exemplo, um apego provinciano pela sua metrópole, que é, aliás, um dos seus segredos. E é em nome desse apego que ele protesta diante das deformações do progresso, que ele aplaude o que a cidade possui de autenticamente seu. E, desta maneira, luta para transcender com ela. (PORTELLA, 1978, p.85)

Esse carioquismo transcendental é nítido em Mendes Campos, construído a partir dos encontros “mágicos” que somente o cotidiano é capaz de proporcionar – e que, especialmente, o Rio de Janeiro proporciona como nenhuma outra cidade. Observamos que seus personagens e espaços das crônicas são dotados de uma singeleza humanizante, buscando despertar a sensibilidade do leitor. Vejamos por exemplo a crônica que dá nome ao livro, *O Cego de Ipanema*. A cidade é desenhada sob a perspectiva de uma pessoa que anda pelas ruas, mas não é capaz de enxergar – por isso mesmo, o mundo exterior é experienciado de outra maneira, e assim a cidade se transforma em selva:

Os cegos, habitantes de um mundo esquemático, sabem aonde ir, desconhecendo as nossas incertezas e perplexidades. Sua bengala bate na calçada com um barulho seco e compassado, investigando o mundo geométrico. A cidade é um vasto diagrama, de que ele conhece as distâncias, as curvas, os ângulos. Sua vida é uma série de operações matemáticas, enquanto a nossa costuma ser uma improvisação constante, uma tonteira, um desvario. Sua sobrevivência é um cálculo. (1960, p.159)

Percebemos, portanto, que as cidades Rio de Janeiro e Havana, mais do que simples cenários ou pretextos para introduzir outros assuntos, se configuram como protagonistas das narrativas de Paulo Mendes Campos e Lezama Lima. Apoiando-se nos conceitos propostos pelo ensaio “Complexidade urbana e enredo romanesco”, de Steven Johnson, identificamos em ambas as coletâneas de crônicas um papel ativo da cidade que “não só abriga, mas *cria* personagens, o que a torna, de direito, uma espécie de ‘actante’” (2009, p. 868). Embora o ensaio de Johnson refira-se ao enredo de romances europeus modernos, acreditamos que algumas das suas conclusões sejam igualmente válidas para compreender a cidade na crônica moderna latino-americana.

Vejamos o primeiro texto do escritor cubano, a Coordenada 1 (“El parque o el oro apagado del recuerdo”), em que ele se dedica a separar as definições de “praça” e “parque” (“paseo y parque”), frequentemente confundidos os termos pela população. O cronista manifesta seu interesse genuíno pelo real sentido das palavras – avançando para ainda mais adiante da realidade havanesa, pois trouxe também o conceito de “bosque” presente na França

(o que é interessante quando lembramos que Lezama nunca colocou os pés na Europa).

Apesar dessa marca erudita, o escritor aproxima-se do leitor, como se conversasse com ele. “Los calores nos lanzan a veces sobre los parques”. Ao falar na primeira pessoa do plural, com esse “nós” ele se refere aos havaneses. Essa crônica de abertura dá o tom das próximas. Partindo dessa reflexão sobre os espaços da cidade e como eles são chamados, descrevendo as principais diferenças e não sem deixar de fazer uma leve crítica social: “Entre nosotros la creación de bosques dentro de la ciudad, ha caído muy pronto en las exaltaciones pornográficas o en los crímenes indescifrables” (2009, p.45).

Nesse sentido, Lezama chama atenção para a sensação de insegurança e para uma certa decadência e abandono dos espaços públicos. Ao exaltar as praças, que, segundo o autor, são muito mais bem frequentadas, bonitas e interessantes do que os parques, ele conclui: “Así se forma el ideal medieval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaje severo de quien tiene que ser oído.” (2009, p.46)

Com esse trecho, Lezama conclui a crônica descrevendo um sentimento de “vizinhança” que alimenta o orgulho de fazer parte de um bairro e de crescer nele. Ele lança a ideia de que crescer em um bairro implica fazer parte de uma cidade, e que fazer parte de uma cidade também unifica a experiência humana: o desejo de comunicar-se, de respirar, de rodear-se de uma paisagem. Como uma boneca russa dentro de outra boneca russa, Lezama reconhece no espírito “bairrista” uma dimensão universal onde a comunidade local assume a importância de uma comunidade global.

Outra boa representação literária e visual do que seria a Havana de José Lezama Lima está na Coordenada 22, “La pequeña ciudad o la medida del hombre”. Esta crônica é essencial para compreender a relação do autor com sua cidade e como ele a coloca em perspectiva perante outras cidades que ele considera importantes e estimulantes: Atenas, Weimar e Firenze do passado. Trata-se de uma crônica essencialmente filosófica e histórica, com estrutura de ensaio. Segundo Lezama, as melhores cidades não são as cidades com grande tamanho, mas sim as que possuem “a medida do homem”.

Justamente por não assumirem a proporção de “mamutes”, são estimulantes para os artistas que, incluídos neste tipo de ambiente favorável, conseguem atingir o máximo do aproveitamento de seus intelectos. Ele critica os grandes estados contemporâneos, que estão envolvidos em jogos políticos de dimensão planetária: “devorados por la vastedad de sus

propios planteamientos, no pueden tener la levadura de donde salieron las interrogaciones metafísicas y las respuestas de forma y expresión” (2009, p.78). Lezama começa essa crônica justamente rebatendo o “complejo inesencial de muchos habaneros” que acreditam estarem vivendo em uma cidade demasiadamente pequena. Para tanto, cita o historiador Herbert Read, contemporâneo a ele, e baseia-se nos argumentos do pensador para chegar nesta definição de cidade cuidadosamente dimensionada para o homem:

El artista siente la ciudad; siente el estado como una ecuación, o como decía Nietzsche, “el Estado es el más frío de los monstruos fríos”. Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas. Goethe fue el último europeo de gran estilo que extrajo sus fuerzas de la ciudad. [...] Cuando Pico della Miandola se decidía a contestar en público las preguntas que les hicieran los sabios de la época, exigía que los reunieran en Florencia. Esa exigencia no sería hecha para redondear el espectáculo. Pico, que era un típico florentino, sabía que su sabiduría descendía de aquella ciudad y que sólo allí su saber alcanzaba la mayor tensión de la cuerda de su arco. Ahora que todo es hipertrófico, hecho para la medida del búfalo del Plioceno o del mamut, digamos los números de agrado, la medida linda, la respuesta a los cariños de la mano que todavía alcanza La Habana (2009, pp.78-79).

Ainda nesse plano temático, a Coordenada 25 – “El día del Descubrimiento o la ciudad con su ritmo y destino” – também trouxe consigo as reflexões sobre essa cidade especial que conserva a medida do homem. Essa crônica foi publicada no dia seguinte ao Dia do Descubrimiento (12 de outubro), festividade emblemática em toda a América Hispânica por marcar a chegada de Cristóvão Colombo nas Américas em 1492. Trata-se de uma crônica sobre como essa herança hispânica reverbera na identidade nacional, Havana sendo ela mesma uma cidade fiel a esse estilo que “perfila una raza” (2009, p.57). Esse “ritmo e destino” da cidade de Havana transforma a cidade em uma personagem, uma representação fiel dos seus habitantes que transcendem ao lado dela:

Zarandeada, estirada, desmembrada por piernas y brazos, muestra todavía un ritmo. Ritmo que entre la diversidad rodeante es el predominante azafrán hispánico. Tiene *un ritmo* de crecimiento vivo, vivaz, de relumbre presto, de respiración de ciudad no surgida en una semana de planos y ejecuciones. Tiene un destino y un ritmo. Sus asimilaciones, sus exigencias de ciudad necesaria y fatal, todo ese conglomerado que se ha ido formando a través de las mil puertas, mantiene todavía ese ritmo. Ritmo de pasos lentos, de estoica despreocupación ante las horas, de sueño con ritmo marino, de

elegante aceptación trágica de su descomposición portuaria porque conoce su trágica perdurabilidad.

Ese ritmo – invariable lección desde las constelaciones pitagóricas – nace de proporciones y medidas. La Habana conserva todavía la medida del hombre. El hombre le recorre los contornos, le encuentra su centro, tiene sus zonas de infinitud y soledad donde le llega lo terrible. Esa clásica y clara medida del hombre la lleva a abominar de la vida nocturna. La Habana, venturosamente, después de las doce de la noche, cierra su flor y sus curiosidades. Frase de los Evangelios: *El que anda de día no tropieza, porque lo alumbra la luz del sol. Mas el que anda de noche, tropieza, porque lo alumbra la luz de la luna.* La luz matinal y la de los crepúsculos es el juego de luces de La Habana. La luna fría nos viene al pecho y allí araña y retira. (2009, p.57)

Ainda nesse espectro das reflexões sobre os diferentes tipos de cidade do presente e do passado – e onde situa-se Havana no meio disso tudo – Lezama deixou a Coordenada 52, “Día del ingeniero o un modelado sueño”. Nesta crônica, mais uma vez, a cidade é um personagem – e remete novamente ao ensaio de Steve Johnson, pois sua força de actante manifesta-se intensamente:

Pues en realidad la ciudad expira y aspira, se aduerme, se hincha graciosamente en su asimilación, se demora por sus laberintos y reaparece con nuevas criaturas de rostro más complicado. Prolifera en erizos y torres frente al bosque; o se adentra en el mar, amigada con las arenas; muestra su limpidez en su verticalidad, afinación para penetrar en imperios más unificadores, o se va desenrollando en su barroca horizontalidad de acarreo, en el oleaje de sus inmensas y orgullosas súmulas, que al fin tienen que soportar un sentido, reducirse a un punto.

Desde las ciudades griegas, edificadas sobre lo que se ve, en las culturas del ojo, hasta las grandes ciudades que parecen levantadas sobre una visión memorable, sobre las infinitas variantes sinfónicas, allí está la plenitud humanista frente a las potencias innominadas, los organismos inferiores y el frío caos. Dentro de la ciudad, el molino y el horno, el pozo y los jardines, los canaletos y subterráneos, las terrazas y las escalinatas, una inmensa dinastía de expresiones vivientes, de símbolos encarnados, crecen y respiran en un lentísimo misterio. De ahí que toda ciudad tenga la nostalgia de la Torre de Babel y de la Escala de Jacob, de una finitud sin cesar creciente y de un modelado sueño. Orgullo de la incesante edificación y humildad del total hundimiento, ciudades devoradas por los milenios y reconstruidas por las barbas de un rey asirio, por un relieve de cacería o por el asa de una jarra, dispuestas a renacer y a configurarse de nuevo. (2009, p.141)

Em Paulo Mendes Campos, a crônica *Carta a um amigo* também revela a sensibilidade do artista que olha para a sua cidade em transformação. O “amigo” em questão, a quem Mendes

Campos se endereça, é Otto Lara Resende, outro cronista importante da época e muito próximo de Campos. Nesta época, Otto era adido cultural na embaixada do Brasil em Bruxelas. Mais uma vez, nos deparamos com uma mistura de gêneros: aqui, a crônica funde-se com o gênero epistolar e sentimos que estamos invadindo uma correspondência privada do escritor. O tom é intimista, de alguém que está expressando sua opinião a um amigo em um espaço privado, como se não houvesse o peso da opinião pública.

O cronista tece suas considerações sobre certos comportamentos que estão mudando nos últimos dois anos no Rio de Janeiro, frente à ausência do amigo. São mudanças cotidianas, políticas, comportamentais:

Os velhos tomam novacaína furiosamente, enquanto os moços tomam coca-cola e cocaína. Velhotas irremissíveis trafegam de lambreta pelas avenidas da Zona Sul, enquanto os mais lindos brotinhos andam de óculos e estudam nas Faculdades de Filosofia. Ministros aprendem violão e escrevem em colunas sociais, diretoras de graves órgãos da imprensa praticam ganzá ou reco-reco, ao passo que os colunistas sociais tratam dos problemas de saúde pública. Não há vedeta do Teatro Recreio que não dê, pelo menos uma vez por mês, uma entrevista sobre música clássica e literatura inglesa. (1960, p.20)

A consciência política de Paulo Mendes Campos não passa despercebida em várias das cinquenta e tantas crônicas de *O Cego de Ipanema*. A particularidade da sua crítica social é que ela quase sempre aparece velada, disfarçada em ironias finas e construções poéticas aparentemente inofensivas, mas que acabam se revelando bastante agudas em uma segunda leitura. Observaremos esse procedimento de maneira mais contundente em *Os bons ladrões* e *Soçaita nas favelas*.

Os bons ladrões foge bastante do formato tradicional da crônica – na verdade, temos uma espécie de sequência de “crônicas-pílulas” muito curtas, de três ou quatro linhas, sem aparente relação umas com as outras. “País de vagabundos, terra de ladrões!” (1960, p.45), a frase “pronta” da primeira história revela o descontentamento de uma família abastada com o país. Mais uma vez, encontramos referências ao clima tropical do Rio de Janeiro e seu frio inabitual:

Fazia frio, muito frio em Teresópolis, quando a família do Rio chegou na casa da serra para o fim-de-semana. Uma janela estava arrombada. Estupor e indignação. País de vagabundos, terra de ladrões! Aparentemente, entretanto, nada havia sido roubado, os móveis, a televisão, a geladeira, os tapetes, os cristais, tudo em ordem. Ah, um armário estava remexido. A dona da casa contou as peças, uma por uma, os lençóis de linho, os cobertores macios e espessos. O fato era duro e insofismável: faltava um cobertor.

Nessa crônica dentro da crônica o autor é irônico – a fala da família torna-se mesquinha quando descobrimos que o ladrão do “país de vagabundos” arrombou a casa cheia de bens e levou apenas um cobertor, mostrando a real necessidade do ladrão e convidando o leitor a refletir sobre as desigualdades sociais no Brasil.

Na mesma direção está “Soçaita nas favelas”, um conjunto de 26 do que chamamos “crônicas-pílula”, isto é, pequenas histórias com no máximo cinco linhas (a maioria não passando de duas), separadas entre si por três asteriscos. Os textos são muito irônicos e cheios de trocadilhos e piadas, denunciando situações de violência e de pobreza no Rio de Janeiro: “O Habib da venda me disse que as coisas andam tão ruins, tão ruins, que até aquela turma que comprava fiado e dava o beijo não está comprando mais. É por isso que deu um certo paradeiro em nosso soçaita. Mas melhores salários mínimos virão” (1960, pp.76-77).

Voltando para a crônica-carta endereçada ao amigo Otto, notamos o senso de humor entristecido para criticar a ação violenta da polícia nas favelas: “Gente rica não tem mais filho, por causa da inflação, mas as favelas estão cheias de crianças. A polícia instalou por conta própria a pena de morte, fuzilando sem mais aquela ladrões e malandros.” Ele continua, ainda mais sarcástico em sua prosa poética: “Há juízes que vivem no Jóquei e há cavalos que vivem no Palácio da Justiça”.

Outro aspecto importante da cultura brasileira que encontraremos mais adiante, especialmente em *Salvo pelo Flamengo* é o amor pelo futebol, seja acompanhando as equipes esportivas na televisão ou como esporte de sociabilidade, jogando bola com os amigos no fim de semana. O desfecho de *Carta a um amigo* faz justamente referência a essa paixão nacional: Mendes Campos debocha de seu camarada ao dizer que não poderá ir buscá-lo no cais caso ele chegue no sábado, pois estará muito ocupado jogando futebol como “ponta de lança”.

Salvo pelo Flamengo é uma das crônicas mais bem-humoradas que encontramos no livro e reforça essa importância do futebol para compreender o DNA do brasileiro. O cronista começa anunciando que ele conseguiu escapar de uma situação difícil graças à equipe do Rio de Janeiro: “Desde garotinho que não sou Flamengo, mas tenho pelo clube da Gávea uma dívida séria, que torno pública neste escrito” (1960, p.193).

É uma crônica de viagem: Mendes Campos está em Estocolmo, hospedado em um hotel durante uma semana. Ele tem um pequeno contratempo na recepção do hotel e tenta se comunicar com o empregado do balcão, até que um homem muito grande começa a se irritar

com a presença do cronista porque pensa que este último é americano – e ele não gosta de americanos.

O homem “monstro”, é descrito como uma fera: “se o leitor conhece um homem forte, mas muito forte mesmo, imagine uma pessoa duas vezes mais forte, e terá uma vaga ideia desse gigante que veio andando até nós, botando ódio pelos olhos e espetacularmente bêbado” (1960, p.194). O cronista tem medo do sueco e tenta comunicar-se com ele em inglês para explicar que ele não é americano, mas sem grandes sucessos. Após várias tentativas de comunicação, finalmente o estrangeiro compreende que o narrador é brasileiro; e então a “fera” é inesperadamente amansada:

Imediatamente, o gigante entrou em transe e começou a fazer problemáticas firulas com uma bola imaginária, mas dando a entender cabalmente o quanto ele admirava (admirava é pouco: o quanto ele amava) o malabarismo dos nossos jogadores. O gigante se desencantara, virando menino. A certa altura, depois de fazer um passe de letra, parou e confessou-me com um orgulho caloroso:

- I Flamengo! I Rubens!

Ele não era sueco, não era gigante, não era bêbado, não era um ex-campeão de hóquei (como soube depois), era Flamengo, era Rubens. Depois cutucou-me o peito, tomado de perigosa dúvida:

- You! Flamengo?

Que o Botafogo me perdoe, mas era um caso de vida ou de morte, e também gritei descaradamente:

- Flamengo! Yes! Flamengo! The greatest one! (1960, pp.196-197)

Se Mendes Campos faz referência ao futebol como esporte nacional, encontraremos também em Lezama Lima uma crônica dedicada a outro esporte importantíssimo para os cubanos: na Coordenada 3, ele fala sobre o “Juego de pelota”, nome dado em Cuba ao beisebol. Nesta crônica, o objetivo de Lezama é escrever um relato descritivo sobre uma partida:

Supongamos un informe de los Mommsen de entonces remitido a la Academia de Ciencias Históricas de Berlín, sobre la suerte de la esfera voladora: “Hay nueve hombres en acecho de la bola de cristal irrompible que vuela por un cuadrado verderol. Esa pequeña esfera representa la unión del mundo griego con el cristiano, la esfera aristotélica y la esfera que se ve en muchos cuadros de pintores bizantinos en las manos del Niño Divino. Los nueve hombres en acecho, después de saborear una droga de Kukulcán, unirán sus destinos a la caída y ruptura de la esfera simbólica. Un hombre provisto de un gran bastón intenta golpear la esfera, pero con la enemiga de los nueve caballeros, vigilantes de la suerte y navegación de la bolilla. Jueces severísimos se reúnen, dictaminan, y se ve después silencioso, a uno de

aquellos caballeros defensores; abandonar el jardín de los combates. La esfera de cristal en manos de uno de aquellos guerreros, tiene fuerza suma para si se toca con ella el ajeno cuerpo, cincuenta mil hombres de asistencia prorrumpen en gruñidos de alegría o rechazo. Si la esfera de cristal se pierde más allá de los jardines, el caballero de gris con grandes listones verdes, a pasos lentos sigue su marcha, como si tuviese la recompensa de un camino suyo e infinito.” (2009, pp.51-52)

Antes de lançar-se a essa descrição, Lezama revela que está buscando a reconstrução do jogo de pelota na perspectiva de um “caballero del relato y del crónicon”. Ao fazer referência ao historiador Theodor Mommsen, ele revela sua intenção de escrever um relato de interesse histórico num futuro inventado (“Finjamos con la ayuda de la lámpara famosa y el mago de Santiago que han pasado cuatro siglos”). Essa alusão ao “cronicón” de maneira metalinguística é interessante, uma vez que Lezama Lima raramente autorreferencia sua escrita, especialmente um vínculo com o relato cronológico, distintivo da crônica. “Eso fue algo de lo que pude descifrar al deslizarme por el cronicón, y otras cosas de igual maravilla vi, pero abrevio y hago punto” (2009, p.52).

As crônicas de Paulo Mendes Campos são muito pouco precisas em relação ao tempo cronológico, imersas em uma subjetividade narrativa. No caso de Lezama, elas estão de fato veiculadas ao dia da publicação, quase sempre fazendo referência ao mês do ano e a estação, e são essencialmente descritivas. Nesse sentido, parecem ter um propósito histórico-documental que não encontramos em Mendes Campos, mais interessado em entreter o leitor do que necessariamente documentar o cotidiano e as formas da sua cidade.

Ainda assim, podemos aproximar algumas crônicas de ambos em que identificamos o espírito do *flâneur*. Na Coordenada 6, “Por las calles al mercado o el patrimonio cultural”, por exemplo, Lezama Lima perambula pelas ruas e faz um breve inventário dos tipos de rua que podemos encontrar em Havana. Lezama evoca frequentemente elementos da época clássica, revela saber bastante sobre a história da sua própria cidade e, por esse caminho, compara de forma intensiva o passado com o presente:

Días propicios al paseo, así saboreamos con más lentitud una calle que se nos había hecho invisible o nos demoramos contemplando casonas que no nos habían rendido su espíritu. Pues las calles exhuman sus disfraces de personas: unas son mate e inexplicables para nosotros; otras se adelantan, nos dan la mano, caminan a nuestro lado, hinchando los trojes de una bien hilada conversación (2009, p.72)

Nesta reflexão as ruas aparecem antropomorfizadas, como se fossem personagens. Lezama fala de maneira quase nostálgica de uma época que não viveu, mas que conheceu viajando através da leitura. Identificamos nesta crônica – e em quase todas as outras, de modo mais ou menos contundente – uma confluência entre passado e futuro, memória e tradição. Como se ele olhasse para o presente e vislumbrasse imediatamente a memória que os objetos, os lugares, as coisas deixaram.

Uma das crônicas em que podemos observar a importância do passado na narrativa lezamiana é na Coordenada 19, “Los refrescos de sirope o desenrollar da imaginación”. Mesmo em um contexto de *flânerie* e caminhadas pela cidade observando tudo e todos, há sempre algo remoto recuperado para interpretar o presente. Neste texto sobre os refrescos e outros quitutes à venda na região da “Havana velha”, nos deparamos com um conflito geracional: Lezama fala sobre a lembrança de outros tempos que somente o havanês mais experiente pode identificar.

Para tanto, o cronista faz uma descrição muito visual e rebuscada sobre uma máquina utilizada para fazer refrescos de xarope. Dramático, imagético, exagerado e irônico, ele usa todo um vocabulário esmerado para se referir ao refresco popular e divide duas gerações de cidadãos havaneses: o “jovem” contra “el habanero que se encuentra en su primera madurez”.

Si nos perdemos por La Habana Vieja, aceptemos transitoriamente esa expresión, contemplamos como por sorpresa, a saltos y a zancadas, como decía Montaigne, en algunos quioscos de variado comercio y ornamento, denotando su cercanía portuaria, aunque de presencia tan rústica a veces que parecen tarimas campesinas, aunque exentas de color y tranquilo esperar; contemplamos cómo en el mostrador han ido ocupando primeros lugares de venta los batidos y los pasteles, las empanadillas y los mantecados. [...]

Pero al principio del establecimiento, aparte, o en el mismo mostrador de los otros tiempos, hay un registro de llaves, de nombres, de cajas blancas de marmolite, cuyo uso algunos habaneros no habrán dichosamente conocido; pero los demás, los que hayan atravesado algunas de nuestras sequías económicas, cuando las relaciones de compra venta se establecen a través de sostenes muy difíciles, habrán sentido cierto pavor intranquilo – si es que pueden disfrutar en la actualidad del placer de esa abundancia restringida – ante su posible uso futuro. (2009, p.47)

Dentre todas as crônicas de *O Cego de Ipanema* e *Tratados em la Habana*, provavelmente as que representam de maneira mais arquetípica as questões que tratamos no primeiro capítulo sobre a modernidade urbana da América Latina são as Coordenadas 15 (El día del cobro o la pérdida de los años”) e 17 (“Día de compra o el pellizco do instante”). Espelhadas, a primeira traz como tema a última semana do mês, logo antes de receber o próximo

salário; e a segunda narra o início do mês seguinte, com a chegada do pagamento e o súbito poder de compra dos cidadãos havaneses.

Relacionada ao poder de compra da burguesia em ascensão e aos comportamentos sociais observados nos centros urbanos, essa lógica capitalista alimenta o desejo de modernidade que podemos observar nas cidades que se desenvolvem nessa metade do século XX.

Na coordenada 15, o sentimento generalizado em Havana é o de ansiedade pelo próximo pagamento. Depois de terem gasto o dinheiro ao longo do mês, a habitual alegria do havanês é substituída por um leve desespero: “El habanero, viva y sonriente de suyo, se agazapa en los meses largos, y estos últimos días de septiembre han mostrado la cara de esa espera inquieta y de un apartarse forzado de las pompas de Satanás o de los caminos de Babilonia.” (2009, p.35). A espera pelo melhor – o salário – caracteriza os últimos dias daquele mês de setembro:

La ciudad gana también una indolente nota mustia, aunque siempre vislumbrándose en ella ese cambio rápido de los humores que caracteriza a La Habana. Esta última semana del mes es quizá la que muestra días más sutiles en sus cambiantes estados de ánimo. Son los momentos finales de una angustia que pronto se va a trocar en tibiedad y delicia. Son días de una penetrante voluptuosidad. Los moradores de la ciudad se aíslan, no salen a la calle, suprimen las visitas. Cosa rara y simpática que ofrece el perfil de nuestra ciudad: transcurre tan solo un día y sus moradores se precipitan a la alegría de sus excesos, con una temeridad en sus desembolsos rectificables muy pocos días después, cuando se haya disipado la gloria áurea de las primeras semanas del mes. (2009, p.35)

Lezama avança bastante na interpretação social da “última semana do mês”, convencido de que esse momento é mais do que uma simples questão econômica, mas também um estilo de vida e um “jogo” no qual os havaneses apostam há anos, “una forma en que el hombre se juega su destino y una manera secreta y perdurable de fabricar frustraciones y voluptuosidades”. (2009, p.35)

Na sequência, a Coordenada 17, ambientada no começo do mês de outubro. O salário foi pago e as pessoas vão para as ruas: “Ahora estallan, súbitos y multicolores, dos o tres días de perfil muy acusado, radicalmente diferenciados del resto de la sucesión de las horas. Son los días de compra, en que la ciudad se transfigura en mercado, feria o fiesta en Bagdad.” (2009, p.38). Essa crônica é um reflexo no espelho, invertido, da crônica anterior. Juntas, ambas simbolizam a roda da fortuna, o movimento inevitável: assim como as estações do ano, também

o ritmo dos habitantes é cíclico. Esse giro da roda – contínuo a cada mês que começa e termina – não afeta apenas financeiramente, mas reflete-se nos ânimos dos havaneses e em toda a atmosfera da cidade. Os deslocamentos e os momentos compartilhados com a vizinhança se tornam muito mais atraentes com o dinheiro no bolso:

El habanero se despliega admirablemente en esos días únicos. Muestra deseos sin fin, su voluntad de apoderamiento del mundo exterior crece y después se deshace como la espuma. Pero en esos días es el más opulento de los señores, adquiere, regala, ofrece y se aventura.

A fuego lento, durante el mes, se ha mantenido el fogoso deseo de adquirir algún bien de agrado y paladeo. (2009, p.38)

2.1 A natureza também é um personagem

Uma particularidade do nosso *corpus* em relação ao texto de Johnson é a própria geografia das cidades em questão. Banhadas pelo mar, veremos que o clima tropical e a privilegiada posição próxima à natureza influem na relação que os cronistas constroem com suas cidades, criando uma espécie de autenticidade e uma clara demarcação em relação às literaturas das grandes cidades europeias.

A imagem da gaiivota que sobrevoa a cidade, por exemplo, foi explorada tanto por Mendes Campos quanto por Lezama, nas crônicas *Sobrevoando Ipanema* e na Coordenada 13, “Grisés en el trópico o de la excepción deliciosa”. Imagem essa que, seguramente, vincula-se à realidade geográfica e climática das respectivas cidades.

Em *Sobrevoando Ipanema*, encontramos uma série de referências aos espaços do Rio de Janeiro: Avenida Oscar Niemeyer, Leblon, Jardim de Alá, o Bar Vinte, a loja Light de departamentos, rua Prudente de Moraes, lagoa Rodrigo de Freitas. Nesse texto, observamos um festival de lugares e personagens cariocas, no entanto captados por apenas alguns segundos: o voo da gaiivota não permite que conheçamos ninguém em profundidade, mas nos privilegia com sua visão panorâmica.

Trata-se de uma crônica bastante visual, com tratamento especial e explícito ao Rio de Janeiro. Nos termos de Steven Johnson, podemos falar em uma cidade-sistema de complexidade: “É uma vista do alto, e não do nível da rua. A cidade é complexa porque predomina sobre o indivíduo, mas também porque tem personalidade própria, que se organiza

a partir de milhões de decisões individuais, uma ordem global que nasce das interações locais.” (2009, p.869)

De fato, a cidade predomina sobre o indivíduo em *Sobrevoando Ipanema* na medida em que os personagens apresentados são descritos em função da sua posição geográfica. São tipos urbanos, sem nome, mas com profissão, localização e uma ação momentânea que poderia muito bem ser contínua: eles são caracterizados por esse movimento. Vejamos o seguinte trecho, em que são apresentados o marechal, o “moço de bengala branca” e um cego embriagado:

Pela janela de um edifício, viu um piano com um veleiro e um homem rotundo a praticar uma sonatina de Schmoll. Voando e renovando, ora se inclinava para um lado, ora para outro, quando o retinir branco de uma ambulância estilhaçou o ar. Nesse mesmo instante, escanhado e feliz, um marechal deixava a barbearia e cruzava, com pasmo e inelutável desgosto, por um moço de bengala branca, de andar extraordinariamente apressado, embora fosse cego e estivesse bastante bêbedo. Além do mais, o cego cantarolava um samba e mascava chicles. Mas a gaivota e o marechal, sabendo ambos à saciedade que o mundo inaugura a toda hora uma porção de segredos, e a via é curta para decifrá-los, continuaram em suas rotas. (1960, pp.58-59)

Há, ainda, a imagem de um homem tocando piano dentro do apartamento que conseguimos vislumbrar pela janela. Embora estejamos na visão inventada de uma gaivota, as cenas são facilmente imagináveis aos olhos humanos se considerarmos a verticalização das cidades em edifícios e a possibilidade de observar os vizinhos em sua vida privada sem abandonar a poltrona.

O narrador-cronista aparece em primeira pessoa brevemente, dentro da sua casa: “A gaivota deu bom-dia a um casal de pombos, perdeu um pouco de altura, e aí me viu à janela, a oferecer uma folha de couve ao meu canário; mas fingiu que não me viu” (1960, p.59). Essa troca de foco intriga o leitor, pois a visão do cronista dentro da casa perturba a narrativa panorâmica da gaivota, confundindo os dois pontos de vista.

A praia aparece mais uma vez idealizada, bonita, cenário poético e romântico de encontro com o mar, mas também lugar para admirar as mulheres: o cronista vê uma jovem “harmonizada aos acordes da paisagem, tão bem lançada no espaço, tão matinal e marinha, tão suave, tão intangível e hierática, tão feérica na sua beleza castanha, que só não voou e virou gaivota porque não quis” (1960, p.59).

O léxico usado para descrever as imagens de *Sobrevoando Ipanema* é marcado por contrastes. São muitas as referências à natureza: mar, lagoa, pedras, areia, ilhas, o próprio

Arpoador, espuma, animais, rochas, escarpas, morro, céu, árvore, sol, ciprestes, folhas, coqueiros; todas estas palavras estão presentes na crônica. Ainda assim, coexistem com as imagens de: favela, asfalto, edifícios, ônibus, automóvel, mendigo, helicóptero, lambreta, apartamento. A dualidade do Rio de Janeiro é bem ilustrada nessa crônica.

No último parágrafo, entretanto, o sobrevoo da gaivota pela cidade encerra-se e passamos ao momento mais subjetivo do texto. “Sem dúvida, o mundo é enigmático” (1960, p.60), diz o narrador, e começa um processo de ressignificação do que esteve na mira do pássaro. A gaivota viu sem ver, isto é, não teria sido capaz de desprender os significados ocultos da descrição do cronista ao longo do trajeto. Há algo de esotérico nesta viagem panorâmica pelo Rio de Janeiro, algo que talvez nem mesmo os seres humanos seriam capazes de explicar. O narrador deixa as interpretações em aberto, mais uma vez, jogando com o par simplicidade – complexidade:

[...] ela [a gaivota] absorvera alguma coisa mais simples do que a água e mais pura do que o peixe de cada dia, alguma coisa que está na cor e não é a cor, está na forma dos objetos e não é a forma, está no oceano, na luz solar, no vento, nas árvores, no marechal, na sombra que se desloca, mas que não é a sombra, o marechal, o vento, a luz solar, o oceano. Alguma coisa infinitamente sensível e unânime, que se esvai ao ser tocada, alguma coisa indefinidamente acima da compreensão das gaivotas. (1960, pp.59-60)

A gaivota que aparece na crônica de Lezama Lima, por sua vez, desempenha um papel diferente na crônica. A Coordenada 13 (“Grisés en el trópico o de la excepción deliciosa”), publicada em 3 de novembro de 1949, tem como temática a chegada do inverno em Havana – inverno “nosso”, como diz o autor, tropicalizado e de um cinzento alegre:

Los grises ahora son definitivos y alegres. Son los grises del invierno nuestro, deliciosos y divinos. Con delicia que provoca la marcha, los excesos y el recorrido apresurado de la sangre por sus círculos. Divino, porque nuestros dioses lo han hecho para la voluptuosidad del hombre tropical, que gana unos días de excepción, sin los excesivos rigores de una querrela para su templado poderío. Vamos a la calle, a la danza y a un alegre caminar y caminar. (2009, p.67)

O havanês alegra-se com a chegada do primeiro dia cinza, pois há uma nítida mudança no céu em relação às outras estações do ano. A mudança na atmosfera pode parecer sutil, mas o “havanês de várias gerações” sabe identificar o entrelaçamento de ar, chuva e nuvens tão particularizado nesta época do ano. As gaivotas são evocadas como animais “estoicos e estridentes” – estão próximas à baía, lançando-se ao mar para pescar os peixes de “prata recém-

molhada”. Assim como Mendes Campos, Lezama Lima não economiza nas metáforas. Mendes Campos, em dada passagem da crônica, também faz referência a um peixe de prata – “um rapaz de máscara submarina exibia no Arpoador um peixe de prata que gesticulava na claridade.”

Sobre o voo da gaivota, o cronista brasileiro descreve: “Ela distendeu um pouco mais as asas, como se fosse um lenço de linho planejando no céu, naquele equilíbrio supremo que alvoroçou o espírito de Da Vinci”. O cubano também fala sobre o momento em que a gaivota estende suas asas após a pescaria: “Borra después su utilitaria aventura y planea, noble y veraz, con las alas muy extendidas para limpiarlas de sal y escamas”. No entanto, na crônica de Lezama, é o havanês quem observa a gaivota do plano terrestre, e não o contrário; as perspectivas estão invertidas.

Em outra crônica, a Coordenada 16, (“Otoño tropical? O de los gránulos tristes”), Lezama também faz alusão às estações do ano em Havana; dessa vez, ele define o que seria um “outono tropical”. O cronista observa uma alteração do céu que parece indicar o começo do frio, mas percebe que se tratou de um alarme falso:

Las totales nubes grises que cubrían, fijándose, un cielo cerrado, para entregarnos el secreto de una nueva estación; cuando parecía que iban a rendirnos la delicia de un otoño, nos decían una perturbación, un remolino o los terribles catarros del huracán. [...]

Pero excepción de excepciones: ni llega la nueva estación ni ninguna perturbación nos golpea. ¿Estaremos acaso siempre rodeados de esas posibles combinaciones que no se resuelven y de esas intempestivas arribadas que nos dejan en vilo? [...] Entre nosotros, el otoño no nos sopla ninguno de sus motivos y recados. Se disfraza de meteoro, de huracán o de ras de mar. Su guardarropía es numerosa y cada uno de sus disfraces encubre una deliciosa ironía para las reacciones de nuestras apetencias. (2009, p.36)

Se a Coordenada 16 havia sido publicada justamente no início do outono (fim de setembro, no hemisfério Norte), três meses mais tarde Lezama anunciará a chegada do inverno na Coordenada 47, “Fricillo o el verano escondido”. Publicada no dia 29 de dezembro de 1949, esta outra crônica de Lezama continua zombando da ausência de um frio “de verdade” mesmo nas estações onde as temperaturas estão caindo: “el invierno se redujo a su postura primaria de no calor” (2009, p.130). Ainda que o “friozinho” seja o suficiente para que o havanês sinta uma mudança considerável na temperatura, Lezama não parece levar muito a sério o tal do “frio tropical” que assola o Caribe:

[...] siente el habanero con la sola ausencia de la resolana, la llegada

de otra estación. Invierno que lo es sólo para él, que percibe por ecos y lejanías de su costumbre de plenilunio y ardor, la estación que ronda, el fruto que se convulsiona con agilidad suma, recibe la gota nocturna, doblegase su peso y se marcha del árbol.

Entre nosotros vamos adquiriendo, por ausencia de estaciones rasantes y totales, la costumbre de valorar nuestro invierno por las formas en que se esconde el verano. Días en que la tarde fue de sequía, entre un despertar húmedo y un anochecer seco y bruñido, en que las dos estaciones se presentaron como dos ramas con hojas secas de oro cansado y flores rojas como graciosas y pequeñas empanada a la parrilla. (2009, pp.130-131)

Ainda na temática das estações do ano e das influências climáticas em Havana, outras três crônicas merecem um olhar mais atento: a já citada Coordenada 55, “La cuchilla del invierno o los contrastes”; a Coordenada 70, “Frío nocturno o el abanico de cuchillos” e a Coordenada 82, “La primavera o regalada voluptuosidad”. Nesta primeira, publicada três semanas depois da primeira crônica sobre a chegada do inverno, Lezama vai ainda mais longe na análise do personagem havanês que se deixa modelar pelas estações do ano: “Así el habanero se suma la doble delicia, dos estaciones recorren su cuerpo y lo definen” (2009, p.147).

A definição das quatro estações e a própria concepção do frio e do calor são elementos que não escapam à sensibilidade dos habitantes desta cidade que está à mercê das mudanças climáticas ritmadas pela natureza dos trópicos:

Difícil sabiduría, dispuesta con ingenua ligereza a quitarse las escarchadas barbas, la de este invierno movilizado a su doble juego de doble clima: mañana y tarde a plenitud de airecillo en agrado y revuelo; noche, estrellas húmedas, altas, bruñidas, en que el aire pasado por muy lejanas neverías, vuelve a su frío de curva alta, sin tocar el alto cuerno del creciente húmedo. Invierno, de noche escogida, que se ha venido rizando, se abriendo la navaja de sus esquemas, para permanecer en jerárquicos cristales. (2009, p.147)

Na Coordenada 70, finalmente o autor parece admitir existir um “respeitoso” frio na cidade de Havana. Publicada em 22 de janeiro de 1950, mais de um mês depois da Coordenada 55, Lezama começa exclamando – em uma das raras exclamações que encontramos nas 85 coordenadas: “¡Hay frío en La Habana! Frío nocturno de abanico de cuchillos, de salida de baile. Aire frío de retirada de mantas calentadas en la guardarropía, y ahora, a la salida del baile, enfriándose bajo los hilados de luna por los tejados.” (2009, p.176)

Desta vez, a mudança de temperatura está nitidamente marcada pelo vestuário dos havaneses que estão saindo das “salas de baile”, ou seja, no preciso momento em que a noite de festa se encerrou e que todos estão voltando para casa:

Se extinguieron las sordinas y la caballería de los metales, después la música descende por los árboles y escarchados. Ese insularismo que muestra la sala de baile, prende al hombre por su unidad de espacio, parece que lo extrae del resto de su homogéneo y le presta en su lejano no repetible, no tocable, vida palpable, de otra sustancia, opuesta a la primera, a la sustancia pesante, pesada de triple peso. (2009, p. 176)

Finalmente, olhamos para a Coordenada 82, publicada em 22 de março de 1950, logo no início da primavera – e uma das últimas crônicas de Lezama para o *Diario de La Marina*. Nesta crônica, a “Primavera” se transforma em personagem, inclusive escrita com letra maiúscula. A “quase Primavera” se transforma em “Primavera maior”:

Es uno de los perplejos del hombre del trópico, ver cómo en su naturaleza, sobrenadando estaciones más clásicas y severas, la Primavera se agitó con luces y proporciones por todo el cuadrante. Ver de nuevo en su asombro cómo de aquella casi Primavera surge la Primavera mayor para borrar en la hoja una hilacha amarilla o un tronco que secó algunas de sus ramas, manteniendo el árbol su abstracción y gloria. Aun en su esplendor la naturaleza se recobra y se explaya en notas que aturden y ciegan, en luces que quemar y destruyen el muro. [...]

Pero en los trópicos la naturaleza es un personaje. Un personaje hinchado y total que rompe las páginas de sus novelas. Aquí la naturaleza no respeta el diálogo ni las horas de amor. Seguramente nuestra naturaleza se complace en su orgullo de ver al hombre como un árbol más. (2009, pp.198-199)

Como dissemos, frequentemente a crônica pega carona em outros gêneros literários. Enquanto Lezama pega carona essencialmente nos gêneros ensaísticos, Paulo Mendes Campos se arrisca ao projetar seus textos em diferentes formatos. É o caso de *Fábula eleitoral para crianças*, texto que abre a obra *O Cego de Ipanema*. Nesta crônica com estrutura de fábula, os personagens são “as coisas da natureza” (animais, vegetais e minerais) que organizam uma eleição pelo título de “rei ou rainha do universo”.

Antropomorfizados, os seres presentes na crônica simbolizam comportamentos humanos diante de um contexto político: organizam-se em coalizões, fazem comícios, articulam-se todos como se estivessem participando de uma campanha eleitoral. A exuberância da natureza e todas as suas movimentações consoantes e dissonantes são, portanto, comparadas

de maneira provocativa com a organização social da pólis humana. No entanto, diferentemente da política praticada pelos seres humanos, as “coisas da natureza” conseguem entrar em um consenso e eleger a rosa como rainha do universo.

Diferentemente de uma fábula convencional, a crônica de Mendes Campos surpreende ao introduzir personagens humanos no desfecho. As “crianças”, são capazes de compreender a ordem da natureza e a supremacia da rosa, associadas à inocência e a uma pureza de espírito. O personagem homem, “feio e preocupado”, simboliza o conflito do ser humano com a natureza. Preocupado com sua política insignificante (“candidato a qualquer coisa”), o homem despedaça a rosa com um jogo de “bem me quer, mal me quer” motivado por seu egoísmo, causando a destruição da ordem elegida pelos animais, plantas e minerais:

E foi por isso que o dia se fechou de repente, o céu ficou escuro, os animais uivaram nos bosques, os pássaros sumiram, o vento se desatou sobre o mar agora encapelado, o raio e o trovão tomaram conta da noite sem estrelas, e as crianças na hora do jantar perderam a fome. Tinha morrido a rainha do universo”. (1960, pp.12-13)

No entanto, essa lógica metafísica da natureza parece se sobressair em relação à lógica dos homens, pois mesmo com a morte da flor, “nas trevas desabrochou outra rosa para iluminar com a sua beleza o jardim amanhecido” (1960, p.13). É raro esse direcionamento do texto para o público infantil, como o próprio título sugere, especialmente ao considerarmos a veiculação da crônica ao jornal, lido normalmente por um público adulto. Mas a abordagem não surpreende se considerarmos a crônica de Mendes Campos como uma crônica para ser lida no espaço do lar, em família, direcionada ao pai que passa os domingos em casa com os filhos. Nesse sentido, a crônica-fábula é uma maneira de abordar o tema da política para crianças, com um teor educativo.

Esse texto, que não por acaso abre a coletânea, coloca em evidência a crença e o fascínio do escritor pela natureza. Observaremos a preocupação com a destruição da paisagem em outras crônicas, como em *Recife*, e, como já identificamos a partir do artigo de Irlemar Chiampi, uma das características principais dos dois autores é justamente essa relação que desenvolveram com a natureza mesmo estando em meio urbano. Na crônica *A Aparição*, nos deparamos com a seguinte descrição da praia de Copacabana:

A manhã era perfeita entre as mais perfeitas que o Senhor reservou para Copacabana. Manhã dessas em que me vem sempre a vontade de ser abastado sitiante em Ribeirão Preto ou Alegrete, e de estar no Rio para umas férias em um dos hotéis envidraçados da Avenida Atlântica. Manhã amorável

que nos suaviza o ridículo de morar em uma cidade sem transporte, sem árvores e sem espaço. A viração marinha corrigia o ardor do sol. (1960, p.171)

Essa crônica também traça um paralelo entre a beleza da natureza e a beleza feminina, que, na visão do autor, é tão esplendorosa que pode ser chamada de “milagre”. Justamente, a aparição referenciada no título é a de uma moça cuja beleza mobilizou todas as atenções e olhares por onde passava, em sua rota pela orla da praia:

No Posto 6, a situação ficara insustentável. Já éramos legião. A velha, assustada, passou a puxar a estrela pelo braço. Dirigiram-se ao clube Marimbás, onde, depois de conversar com um homem, refugiaram-se. Mas quando ela apareceu lá em cima, na sacada, e foi contemplar os longes do mar, alguém do cortejo começou a bater palmas. E todos o imitaram, e os automóveis buzinaaram alegremente, e o mar bramia, e a viração despenteava as amendoeiras, e Copacabana, tão habituada a ver as mulheres mais bonitas da Terra, registrou mais esse milagre de beleza surpreendente. (1960, pp.173-174)

Na obra dos dois escritores, muitas são as crônicas ambientadas na praia. A Coordenada 8 de Lezama, “Fin de temporada playera o el invisible potro”, fala sobre as diferenças observadas nas águas do mar com o fim da alta temporada, quando a praia já não está mais tão lotada de banhistas: “Qué desolación ofrecen las playas, especialmente nuestras playas, después de la temporada de sol abierto y olas con delfines untados de sonrisas y de irisaciones” (2009, p.90).

Em uma crônica que também é perambulante, Paulo Mendes Campos escreveu *De repente* – e esse texto é provavelmente o que mais se acerca da prosa de Lezama Lima. Estão ali presentes vários dos elementos lezamianos: a linguagem hermética, a temática metafísica, as atenções aos sinais da natureza na cidade, a começar pela marcação do clima e das estações do ano:

Caminhando nesse dia de novembro [...] não tendo outro propósito no espírito senão o de abrir bem os olhos, pegar os objetos, ouvir provar os vinhos turvos, respirar esse aroma vegetal de outras tardes antigas, receber, enfim, a dádiva dos sentidos e cumpri-la, aquecendo-me ao sol, molhando-me na chuva, banhando-me no mar, de repente, em meu caminho, cruzando por um cego embriagado e crianças de uniforme (1960, p.36)

E então, após uma descrição daquilo que parece ser um dia de normal melancolia, “de repente” o narrador é tomado por uma lembrança milagrosa: “uma saudade magnífica de Paris

na primavera”. A partir daí, ele lança uma ode à Paris quando está ensolarada, suas ruas, suas cores, passando neste momento para uma lembrança pessoal de viagem. “E era uma saudade mais de mim a vadiar pelas ruas e os bosques, indo e vindo pelo cais da margem esquerda, remexendo livros empoeirados, admirando a cor e o imponderável, brincando com as pontas todas o eterno jogo da poesia”.

Entra em cena, portanto, o narrador viajante que, embora se fixe no Rio de Janeiro, está e esteve constantemente em movimento explorando outros lugares. Neste caso, a memória romantizada da emblemática Paris, que também será idealizada por Lezama Lima na Coordenada 54, “París o la ciudad incesante”. No caso de Lezama, que conhece a cidade apenas através dos livros, a análise é muito menos individualizada e muito mais filosófica: “En un centro que entre nosotros testimonia la universalidad de la cultura francesa, se evoca la ciudad de París. Ciudad incesante en la proliferación e incesante en mostrar ante la secularidad el más perdurable de los sellos” (2009, p.143).

Curiosamente, Lezama consegue traçar um paralelo com sua realidade tropical mesmo quando debruçado na europeia cidade parisiense. Em trecho, ele resgata a memória do poeta cubano Julian del Casal (1863-1893) e relembra a influência da obra do poeta Charles Baudelaire em suas criações, notificando um intercâmbio entre as ilhas tropicais e a “clássica claridade francesa”:

¿Influencias de esa cultura? Casal influenciado por Baudelaire, porque antes Baudelaire, en su adolescencia, había viajado por islas tropicales y por Ceylán; “Castigo sobre una flor la insolencia de la naturaleza”, ¿No es la clásica claridad francesa amiga de todas las románticas oscuridades? (2009, p.143)

Na mesma linha da crônica *De Repente*, a crônica *Talvez* também apresenta esse recurso estético da enumeração. Há o procedimento de anáfora com a palavra “talvez”, que se repete em quase todas as frases. Intimista, essa crônica traz uma livre associação de ideias, como se estivéssemos adentrando nas memórias e pensamentos do escritor. É pouco narrativa em comparação às outras crônicas do mesmo livro.

No entanto, essa crônica é uma espécie de síntese dos outros textos: ela traz, de maneira mais contundente, um pouco de tudo aquilo que foi tratado nas outras crônicas. Os assuntos preferidos do cronista aparecem como *flashes*, são como folhas secas pelo chão que já caíram da árvore: o Rio de Janeiro urbano e doméstico, as memórias de infância, os bares que frequenta.

Não faltam referências indiretas a sua cidade eleita. Ele começa: “Talvez tenha sido a pomba morta espalmada contra o asfalto da Avenida Presidente Wilson.” (1960, p.63). Ainda que sem a estrutura de história com começo, meio e fim, essa crônica voltada para questões subjetivas íntimas continua colada ao cotidiano – “As anotações cruas de um pedacinho de papel: pagar as contas, colecionar estampas antigas, insistir com o subdelegado, comprar um sapato de tênis, saber nome de remédio novo para o fígado.” Cada um dos “talvez” apresentados nessa introspecção são marcas extremamente íntimas da prosa de Paulo Mendes Campos, elementos que se entrelaçaram ao longo de todo o livro.

Mendes Campos continua com suas referências ao clima da cidade – “talvez o calor úmido” – e ainda mais referências ao bar e as saídas sociais: “A garrafa morna em cima da mesa na madrugada de Barbacena”. Não deixa de lado, mais uma vez, as referências eruditas, trazendo citações entre aspas sem dizer quem é o autor, esperando que seu leitor identifique por si mesmo. Por exemplo, quando faz referência à “vida curta e feliz de Francis Macomber” (p.64), ele não explica que está se referindo a uma personagem de Ernest Hemingway, protagonista da novela “The short happy life of Francis Macomber”.

Nessa crônica, temos também certas reminiscências de infância que já quase se apagam: “Talvez os sinos de domingo na cidade colonial do tempo do colégio”. E um dos últimos “talvez”, justamente a referência à linhagem e à tradição familiar, “O avô, o bisavô, o sangue.”

Essa palavra, “talvez”, simboliza a dúvida entre saber e não saber; a incerteza do que passou, do que se é e do que virá. A conclusão surpreende porque temos um deslocamento do narrador. Se antes havíamos a impressão de que o texto era em primeira pessoa, dada a quantidade de detalhes íntimos que as frases parecem conectarem-se entre si, no final descobrimos que o narrador na verdade está na terceira pessoa, onisciente, dentro da mente de um personagem desconhecido. O “talvez” na verdade são as hipóteses de porquê “as barreiras do mundo se fecharam sobre ele. E ele ficou só.”

Descobrimos que a crônica foi um grande mergulho na mente deste homem – uma espécie de *alter ego* do cronista – em busca de uma resposta pelo motivo do sentimento de solidão. No fim das contas, trata-se de uma crônica muito melancólica de um indivíduo introspectivo que se sente vazio e abandonado pelo mundo.

Com esse protagonista abstrato, abrimos a porta para discutir com mais profundidade os outros personagens que deslizam nas crônicas de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima. Ainda que eles possam ser considerados representantes das cidades dos cronistas que andam

pelas ruas, consideramos que essa análise dos tipos urbanos merece uma categoria própria; pois são personagens bastante autônomos, cuidadosamente trabalhados e desenvolvidos por ambos os escritores.

CAPÍTULO 3 – Cronistas mirando: personagens e encontros

3.1 Os cariocas de Paulo Mendes Campos

Um dos personagens cariocas que aparece com bastante frequência nas crônicas de Paulo Mendes Campos é o “brotinho”. Essa expressão, que estava em voga na época em que a crônica foi escrita, é uma maneira de se referir a uma mulher jovem – diminutivo de broto, em referência a uma planta que ainda irá crescer e desabrochar. Encontraremos esse termo no texto *Ser brotinho*, por exemplo, crônica em que o autor faz uma lista de atitudes que podem ser associadas a esta menina-mulher em fase de transição; atitudes que revelam certa ingenuidade perante o mundo. O brotinho de Mendes Campos possui uma certa rebeldia e também um desajeito, uma irreverência, uma graça e um exagero na expressão das emoções. Trata-se de mais um texto essencialmente lírico, reforçando as afinidades deste cronista com a linguagem poética.

Ser brotinho é uma das crônicas mais famosas do escritor, tendo sido também veiculada em outros livros póstumos. A crônica traz como reflexão um conflito geracional, pois a maneira de pensar dos jovens não é a mesma dos mais velhos. O autor zomba de certas atitudes petulantes e dessa rebeldia em “adorar o impossível e detestar o possível” (1960, p.18). Como registro histórico, *Ser brotinho* é particularmente interessante, na medida em que relata uma micro-história do cotidiano. Datada, nessa crônica evidenciam-se os registros de marcas do seu tempo, coisas que já não existem mais no cotidiano do século XXI: a vitrola, os “elepês coloridos”.

É uma “crônica-modelo” dentro do paradigma da crônica brasileira, quando pensamos em sua forma e temática: há a perfeita junção do cotidiano com a universalidade. Em sua narrativa, o cronista transforma situações que, a priori, são extremamente banais; no entanto, elas são tão liricamente descritas que acabam por manifestarem-se como pequenos milagres. No trecho a seguir, essa dualidade fica nítida:

Ser brotinho é não usar pintura alguma, às vezes, e ficar de cara lambida, os cabelos desarrumados como se ventasse forte, o corpo todo apagado dentro de um vestido tão de propósito sem graça, mas lançando fogo pelos olhos. Ser brotinho é lançar fogo pelos olhos.

É viver a tarde inteira, em uma atitude esquemática, a contemplar o teto, só para poder contar depois que ficou a tarde inteira olhando para cima, sem pensar em nada. É passar um dia todo descalça no apartamento da amiga

comendo comida de lata e cortar o dedo. Ser brotinho é ainda possuir vitrola própria e perambular pelas ruas do bairro com um ar sonso-vagabundo, abraçada a uma porção de elepês coloridos. É dizer a palavra feia precisamente no instante em que essa palavra se faz imprescindível e tão inteligente e natural. É também falar *legal* e *bárbaro* com um timbre tão por cima das vãs agitações humanas, uma inflexão tão certa de que tudo neste mundo passa depressa e não tem a menor importância (1960, pp.15-16)

Na mesma direção de *Ser brotinho*, a crônica *Na praia* também busca descrever o comportamento das jovens moças que podem ser observadas no Rio de Janeiro. O escritor começa: “Como é difícil, como é desmesuradamente difícil ser brotinho.” (1960, p.107), e continua com o mesmo tom travesso da crônica anterior, apontando para a dualidade de menina e mulher, jovem e adulta, razoável e intensa – “uma santa à beira do pecado”.

A reflexão origina-se no espaço da praia, com o narrador observando as interações da garota com a sua mãe:

Estirada na colinazinha de areia, quem a olha, olha de verdade. Por alguns momentos sente-se olhada mesmo, completamente mulher. Dói um bom dentro dela. Mas vai pular dentro da boia, e pronto: mal se aconchegou, já é menina. Menina, mulher, menina. Raiva da mãe que a espia de longe: no mar, medo que se afogue; em terra, que se enamore. (1960, p.108)

O termo “brotinho” repete-se ainda nas crônicas *Carta a um amigo* – “Velhotas irremissíveis trafegam de lambreta pelas avenidas da Zona Sul, enquanto os mais lindos brotinhos andam de óculos e estudam nas Faculdades de Filosofia” (1960, p.20) –; *Soçaites nas favelas* – “Ontem na Catacumba foram inaugurados três brotinhos. Com flor azul e tudo” (1960, p.75) e em *Na lotação* – “Desta vez eram três brotinhos dentro da lotação, duas horas radiantes de espaçosa tarde. Três brotinhos fazendo primavera no verão” (1960, p.111). Em todas estas entradas, nos deparamos com a admiração do poeta que observa os brotinhos com encanto e desejo.

Continuando nos personagens-tipo que são concebidos sem necessariamente ter um nome próprio atribuído, para além do brotinho encontramos simplesmente o “carioca”. Observemos o texto *O carioca e a roupa*, uma das crônicas mais emblemáticas do livro de Paulo Mendes Campos. O cronista desenha com bom humor um estereótipo do carioca, apontando traços de personalidade desse cidadão-arquétipo: “o carioca é duma ironia corrosiva, terrivelmente desmoralizadora para homens, instituições e ideias graves, uma ironia também especialmente inimiga de qualquer pose ou afetação”. (1960, p.51)

Mendes Campos chama atenção especialmente à vaidade do carioca que atribui uma importância à roupa como nenhum outro cidadão brasileiro (“Não conheço outra cidade em que a roupa tenha tanta importância como aqui no Rio”). Nesta crônica, Paulo Mendes Campos se aproxima de Lezama e mostra toda sua erudição ao evocar uma lista de homens célebres das letras, da ciência, da política e das artes: Charles Chaplin, Eleanor Roosevelt, T.S. Eliot, Picasso, Oppenheimer... Mesmo todos estes cidadãos ilustres não seriam capazes de manter a “aura de respeito” no Rio de Janeiro. Eles não seriam levados a sério lá, ao contrário do que ocorreria em São Paulo, por exemplo, “antídoto do Rio”. Essa é uma das crônicas com a análise mais profunda e lírica do tipo carioca:

E assim sempre foi, assim continua sendo, assim vai ser: o carioca tem o gosto e o dom de igualar os homens, de refugar as sofisticções, de considerar apenas em cada pessoa, independente de qualquer outro valor, a sua capacidade de convívio. O resto o povo destrói facilmente com duas ou três maldades de espírito.

Menos a roupa. A roupa, o problema de vestir-se, o preço e a aparência das peças de seu vestuário, transformam o sorriso zombeteiro do carioca numa expressão soturna e sofredora. É o seu ponto fraco, uma zona que resiste à sua ironia e pode torná-lo infeliz.

Diante dum carioca típico, alegre, divertido, com respostas humorísticas para tudo, experimentem, no momento exato da sua *rigolade*, colocar em dúvida a qualidade de sua roupa ou de sua elegância. Atingido por uma dolorosa pedrada, ele perderá instantaneamente o rebolado. (1960, p.52)

A leitura do carioca é interessante: se por um lado há a associação à malandragem e à facilidade em zombar de qualquer um – seja famoso ou desconhecido – ele apresenta um ponto de fraqueza: a roupa, um dos únicos itens levados a sério para o piadista. A crônica gira ao redor de um fenômeno social experienciado pelo narrador, que saiu na rua de blusa e segurando uma pasta de papéis feita de *nylon*. A partir dessa vestimenta, ele passa a ser confundido com um mensageiro. “Um mensageiro é, antes de tudo, um triste. Tratado com familiaridade agressiva pelos epítetos de *amigo*, *chapa* e *garotão*, o que há de afetividade nestes nomes é apenas um disfarce, pois atrás deles o tom de voz é de comando.” (1960, p.54) – “Ninguém sorri para os mensageiros” (1960, p.55).

Trata-se de uma crônica afiada, uma análise da sociedade carioca “dividida em castas”. Ele faz referência ao poema de Drummond “A flor e a náusea”, parafraseando os dois primeiros versos: “Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.” Não é a primeira vez no livro que Paulo Mendes Campos manifesta sua consciência social através de comentários irônicos, aparentemente despretensiosos, mas que por trás do riso fácil, revelam

um agudo entendimento da complexa sociedade brasileira.

Se o brotinho e o carioca são tipos urbanos genéricos, isto é, não possuem um nome ou rosto definidos – representam, na verdade, toda uma classe de pessoas com certas características em comum que já enumeramos –, em muitas outras crônicas, Paulo Mendes Campos dará um nome e rosto aos seus personagens. Ainda assim, essas personalidades não deixam de apresentar uma dimensão coletiva, isto é, podemos facilmente imaginar outras pessoas com o mesmo tipo de personalidade. É o caso, por exemplo, do personagem Passarinho, da crônica *Aventura Carioca*.

Assim como em *Sobrevoando Ipanema*, a crônica *Aventura carioca* também percorre o Rio de Janeiro. No entanto, nesta última o trajeto deixa de ser panorâmico e está no nível da calçada e da rua; as distâncias são percorridas a pé e em automóvel. Além disso, o episódio acontece durante a madrugada, de modo que não há sol, pescadores, pessoas passeando na praia nem cenas domésticas: o que acompanhamos é uma noite boêmia, regada à álcool, de dois amigos após o fim do expediente.

Aventura carioca apresenta uma particularidade em relação as demais crônicas analisadas: o narrador e o cronista não se confundem. Observamos que na maior parte das crônicas do livro *O Cego de Ipanema*, o personagem correspondente ao verdadeiro Paulo Mendes Campos está ali, contando a história em primeira pessoa. Neste episódio, a estrutura da crônica é mais similar a um micro-conto, mais prosaica e menos subjetiva do que as demais; anedótica, humorística, repleta de diálogos e estruturada com começo, meio e fim, *Aventura carioca* joga com o *plot twist* e as coincidências dos encontros.

Não sabemos o nome do primeiro personagem, que é conhecido por “desenhista do Serviço de Engenharia”. Enquanto este primeiro é definido por sua profissão, o segundo, conhecido por “Passarinho”, será desenvolvido de maneira mais complexa, conhecido por suas ações, soluções e relações com os outros.

Na noite em que acompanhamos os dois camaradas em suas andanças pelo Rio, Passarinho revela-se popular, conhecido e admirado por todos. Muitos são os adjetivos seguidos ao seu apelido: “o próprio Passarinho, o magno, o primus inter pares, o boa boca, *le Chevalier sans peur et sans reproche*, o frade voador, o Ariel-Caliban dos verões de antigamente”. O desenhista, assim que encontra Passarinho após sua primeira fase de bebedeira sozinho, prestes a desmaiar alcoolizado em um bar, alegre-se e exalta o compadre: “– Passarinho, meu senhor e meu rei!”

É Passarinho quem irá “ressuscitar” o amigo após a bebedeira e conduzir a noite dos dois nos bares seguintes. Eles saem da Lapa, no centro da cidade, e dirigem-se em táxi ao Posto 2, em Copacabana. Em outro bar, o garçom recusa-se a vender álcool para os dois camaradas. A partir deste momento, nos deparamos com algumas cenas bastante representativas da estrutura dos poderes na sociedade brasileira. O desenhista, exaltado, avança em direção ao garçom e diz “Sabe com quem V. Excia. Está falando?”. O homem dá de ombros, mas a bate-boca continua, pois o desenhista e Passarinho não se dão por vencidos. Até que a polícia entra no estabelecimento e algo inusitado acontece:

Nesse momento, a polícia entra no local.

– “Passarinho, meu chapa!

Sentaram-se pediram quatro “Chora na Rampa”; o dono do boteco disse que palavra de rei não volta atrás. Diante da insolência, Passarinho fez um simples gesto para o soldado, que lhe passou o revólver. De pau de fogo em punho, le chevalier sans peur et sans reproche chegou ao bravo peito lusitano.

– Serve ou não serve, cruzmaltino?

– Apeloando assim para a ignorância, direi que sirvo... Mas depois irei queixar-me ao senhor comissário. (1960, p.138)

Esse é o nível de influência do Passarinho: tem relações pessoais e estreitas com a “polícia”, tão estreitas que consegue uma arma emprestada e pelo uso ilegítimo da força – ameaça o dono do bar com a arma de um policial – conquista seu direito de consumir no estabelecimento. A ironia do texto dá-se na medida em que há uma quebra de expectativa em relação à atitude dos policiais que entram no bar, sem qualquer formalismo social. Representantes da esfera pública, as autoridades comportam-se com maneiras de instância privada, em uma inversão de papéis bastante característica da sociedade brasileira.

A crônica seguirá nesta linha de humor, jogando com a personalidade de Passarinho e seu poder de influência nas pessoas e instituições até o desfecho. Ele é um exemplo do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (2013), estabelecendo intimidades por onde passa. Até o final: o “senhor comissário” evocado pelo proprietário do bar aparecerá na última passagem, quando Passarinho e seu colega foram parar na delegacia após uma madrugada de muitas peripécias. O chefe de polícia abre um sorriso de alegria e encontrar o “querido” Passarinho:

Ao chegar, o comissário foi perguntando para o plantão:

– Ué, que bicho deu hoje? A turma está com a cachorra.

Vai o comissário dar uma espiada nos homens e se abre todo em um sorriso de surpresa e felicidade:

– Passarinho, meu querido, há quanto tempo! (1960, p.139)

Nesta crônica anedótica, Rio de Janeiro parece ser uma cidade assustadoramente pequena, em que todos se conhecem e possuem alguma relação secreta. Essa impressão reside na força do Passarinho, o homem das soluções improvisadas, da malícia, da resolução dos problemas na conversa fiada, capaz de corromper o sistema policial por ter muitos “contatos”. Tamanha a sua influência, seu poder de atuação é comparado ao poder de um presidente da República. O Passarinho tudo vê e a todos conhece: em certa medida, é como a gaivota que sobrevoa o Rio de Janeiro.

Passarinho é apenas um entre tantos outros personagens homens do livro *O Cego de Ipanema*. Há uma unidade poética que entrelaça as crônicas *O homem humano*, *O grand Oyarzum*, *Um homem*, *Cana Amarga*, *A morte de um homem grande*, *O risadinha*, *O homem que odiava ilhas* e o próprio *O cego de Ipanema*: todas elas retratam perfis masculinos de maneira anedótica e simbólica. Notadamente, todos estes personagens que encontramos com nome atribuído fazem parte de crônicas com estruturas narrativas muito similares ao conto, com o uso de diálogos e a sequência dos acontecimentos com começo, meio e fim bem demarcados, diferentemente do tom ensaístico ou introspectivo que muitas outras crônicas do livro podem assumir.

Em *O homem humano* o protagonista é o Tímido Esteta, um personagem curioso na visão do cronista e notável segundo seus próprios amigos e conhecidos: “o Esteta é a criatura mais surpreendente do Rio de Janeiro” (1960, p.131). Este homem surpreende por suas aparentes contradições: conforme ele vai sendo desenvolvido, percebemos que ele pode ser ao mesmo tempo tímido e extrovertido, virtuoso e libertino, culto e popular, *bon vivant* e esportivo:

Uma vez uma senhora perguntou ao Tímido Esteta:

– O senhor de vez em quando não sente assim uma nostalgia do convento?

– Muita.

– E não tem vontade de voltar?

– Não, eu sou da farra.

“Eu sou da farra” vem com uma voz sumida, como quem diz: “Eu sou um anjo”. (1960, p.131)

De certa forma, o Tímido Esteta apresenta traços em comum com o Passarinho. Identificamos neles algo em comum com o personagem pícaro desenredado por Antonio Candido no ensaio *Dialética da malandragem* (1970): uma certa amoralidade cômica e irreverente, uma ausência de censura aos comportamentos libertinos ou desordeiros. Há especialmente um importante grau de “carioquismo” em ambos personagens, como se esse tipo de personalidade surpreendente só pudesse se desenvolver ali no Rio de Janeiro. Da mesma

maneira que Havana de Lezama tem “a medida do homem” intelectual, talvez Rio de Janeiro de Mendes Campos tenha a medida do homem malandro:

Uma das últimas vezes que vi o Tímido Esteta foi no Carnaval. Encontrei-o em frende do Municipal, já enjoado da momice profana dos brancos, anunciando-me que ia para a Praça Onze, que não acabou, velhinho, que não acabou.

– É difícil ir até lá, ponderei; que condução você vai tomar?

O Esteta ajeitou os óculos, meteu os peitos em um bando de foliões, murmurando para mim:

– Vou de cordão. (1960, p.134)

Essa malandragem sem maldade parece ser o elo em comum dos perfis masculinos de Paulo Mendes Campos. Outra crônica em que podemos observar esse traço de personalidade é em *O Risadinha*, história de Nestor – apelidado Risadinha – observando sua evolução da infância até a vida adulta. Quando menino, o Risadinha era amigo do cronista (cresceu, portanto, em Minas Gerais) e uma espécie de celebridade entre os alunos do colégio, pois sempre fazia todos caírem na risada com suas piadas e respostas cínicas aos professores e mestres:

Risadinha pespegou uma bola de papel bem na ponta do nariz do professor, que era muito branco, pedante a capricho e tinha o nome de Demóstenes. O rosto do mestre passou do pálido ao rubro das suas tremendas cóleras. [...]

– Levante-se, seu Nestor! Sa-cri-pan-ta! Ne-gli-gente! Si-co-fan-ta! Tu-nan-te! Man-dri-ão! Ca-la-ceí-ro! Pan-di-lha! Bil-tre! Tram-po-li-nei-ro! Bar-gan-te! Estrói-na! Val-de-vi-nos! Va-ga-bun-do!...

Pegando a deixa da única palavra inteligível, Risadinha erguia o dedo no ar e protestava, com ar ofendido:

– Vagabundo, não, professor.

Era um artista do cinismo, e sua momice de inocência era de tal arte que até mesmo seu Demóstenes não conseguia conter o riso. Como também somente ele já arrancara uma gargalhada do padre-prefeito, um alemão da altura da catedral de Colônia, num dia em que vinha caminhando lento e distraído, fora da forma.

– Por que o senhorr não está na forma? - perguntou-lhe rosnando o padre, como se estivesse de promotor da Inquisição, diante de um herege horripilante.

– É porque estou com o meu pezinho machucado, respondeu com doçura o Risadinha.

– E por que senhorr não está mancando? Risadinha olhou com espanto para os seus próprios pés, começando a mancar vistosamente:

– Desculpe, seu padre, é porque eu tinha esquecido. (1960, pp.68-

69)

Essa irreverência infantil até pode beirar o desrespeito aos mestres, mas se transforma em algo singelo quando provoca o riso das autoridades. De certa forma, é uma espécie de prenúncio do amoralismo cômico que identificamos nos personagens adultos. Muitos anos mais tarde, o cronista encontra o “homem feito e de bigodinho”, recém chegado ao Rio de Janeiro, “ganhando, como vago representante de uma pequena firma, o indispensável para subnutrir-se e suspirar pelas louras que fumavam de piteira nos bares de Copacabana” (1960, p.69). E o personagem continua em sua ambiguidade pícaro:

Encontrei-o já homem feito e de bigodinho muitos anos mais tarde, quando se mudara para o Rio, ganhando, como vago representante de uma pequena firma, o indispensável para subnutrir-se e suspirar pelas louras que fumavam de piteira nos bares de Copacabana. Morava na farmácia de um tio, dormindo na areia da praia nas noites de plantão. O mesmo Risadinha inconsequente e de sorte. Tão de sorte que, apesar de não fazer o menor esforço, em pouco tempo ficou rico. Uma risadinha aqui, outra risadinha ali, e ficou rico, logrando não sei que representações extremamente rendosas. (1960, p.69)

Esse Risadinha adulto é um homem rico, com um apartamento enorme no bairro do Flamengo, pai de cinco filhos e com várias empregadas domésticas – que sempre tinham também muitos filhos, assim ele organizava campeonatos de futebol dentro de casa com as crianças. Sua nova vida paterna é cheia de caprichos, organizando reformas no apartamento para satisfazer os pequenos com as partidas esportivas. Finalmente, o narrador nos informa o destino do seu personagem:

No resto, Risadinha era cem por cento: ótimo pai de família, cordial com todo mundo, bom vizinho e bom sujeito. Soube agora, no entanto, que se encontra em uma casa de saúde. Se for preciso jurar, juro que o Risadinha não tem nada de louco. Loucos somos nós, os leitores e eu. (1960, p. 70)

Ainda tendo em vista essa construção arquetípica do malandro, o personagem Osório Guedes, protagonista da crônica *A morte de um homem grande*, não fica atrás. Mais uma vez, o carioquismo é trabalhado, construindo esse personagem malandro sem maldade que tanto aparece no radar do cronista. Vejamos a sua descrição psicológica:

Osório Guedes foi um desses magníficos boêmios de trinta anos atrás, da equipe noturna do Sinhô, Zeca Patrocínio, Pequenino. Foi um seu companheiro que me contou essa história meiga e dramática.

Guedes escrevia para jornais e revistas de teatro, ganhou uns dinheirinhos, inverteu esse capital em francesas, viveu algum tempo de orvalho e brisa matutina, acabando por herdar cento e poucos contos, e aí adoeceu. Era homem esgalhado, de quase dois metros de altura.

Adoeceu (ou piorou) gravemente dos pulmões, antes dos quarenta anos. Buscou melhores ares para o peito nas madrugadas da Lapa, dobrou as cipoadas de pinga, ajudou Catulo no violão, deu de cima das mulatas, recitou sonetos, trocou definitivamente a noite pelo dia. Enfim, fez tudo que estava a seu alcance para que a tuberculose o esquecesse. Mas foi inútil. (1960, p. 141)

Outra crônica com um personagem masculino emblemático é *O homem que odiava ilhas*, um dos poucos textos do livro totalmente narrado no discurso direto. Trata-se de uma conversa entre dois amigos, embora um deles esteja apagado na narrativa, sendo apenas combustível para desenvolver a anedota do protagonista. Já não temos tantas referências ao Rio de Janeiro, embora é possível saber que os personagens são da região, pois no momento da conversa estão em um barco de pesca em Cabo Frio. Além disso, ao dar uma referência geográfica durante a narrativa, o homem diz “A ilha não tinha nada, era um pouco parecida com a das Palmas, aí nas Cagarras” (1960, p.102), fazendo referência ao arquipélago de ilhas não habitadas do Rio de Janeiro, a cinco quilômetros de Ipanema.

Este “homem que odiava ilhas” conta ao outro uma história que aconteceu com ele nos Estados Unidos: ele partiu para um fim de semana de pescaria entre amigos, convidando também uma “alemãzinha”, chamada Graziela, que trabalhava com ele no escritório e por quem ele se interessava. No entanto, durante a viagem, um outro colega se interessou pela sua convidada e começou a galanteá-la: “Veja o meu azar. Não sei se por eu ser sul-americano, moreno assim, o sujeito de vez em quando empurrava uma piadinha para o meu lado, a turma se esbaldava; eu também ria, fazendo aquilo que eles chamam de fair-play” (1960, p.101).

Durante uma das pescarias, o protagonista fica sozinho em uma ilha e se separa do grupo, que se compromete a ir buscá-lo mais tarde. No entanto, o grupo não retorna e ele se vê sozinho, de noite, em uma ilha deserta. Ele narra, de maneira bem humorada, os vários percalços para ir embora da ilha sozinho, tendo sido obrigado a nadar quatro quilômetros em mar aberto até a próxima civilização. Quando finalmente consegue voltar, descobre que foi abandonado na ilha porque o seu rival na conquista de Graziela disse ao grupo que ele já havia partido por conta própria. O final é imprevisível e muito bem humorado, brincando com o absurdo de travar uma luta com seu rival, mas acabar tornando-se o melhor amigo dele – e ainda, padrinho do filho com a Graziela:

– No dia seguinte, Graziela me deu o telefone dele. Marcamos um encontro num lugar ermo. O cabra era bom no boxe. Mas naquela época eu jogava capoeira e, modéstia à parte, era também uma parada amarga. Foi uma das melhores brigas da história dos Estados Unidos, isso eu posso lhe garantir que foi. Não sei quem venceu; de minha parte, fiquei satisfeito. Agora, se eu lhe disser uma coisa, você não vai acreditar. Dessas que só acontecem nos Estados Unidos. Aiken se tornou o meu melhor amigo. Ainda outro dia me escreveu participando o nascimento de seu terceiro filho. Sou até padrinho do primeiro, o Kenneth.

– E a alemãzinha?

– Graziela? É a mulher dele, mãe dos garotos. (1960, p.105)

Mesmo no estrangeiro, são vários os elementos que remetem a cultura brasileira, desde a própria maneira de narrar até os fatos em si. Paulo Mendes Campos também faz uma referência à obra de Alphonse de Lamartine, que escreveu o romance “Graziella”, justamente sobre uma paixão abrasadora por essa mulher que vem de uma família de pescadores.

Já na crônica *O grande Oyarzum*, ainda que se trate de mais um perfil masculino e anedótico, o protagonista não é carioca e não está no espaço geográfico do Rio de Janeiro. Trata-se de um chileno que o cronista conheceu em Belo Horizonte em 1943 – e aqui enxergamos nitidamente a mistura com a própria vida de Paulo Mendes Campos, se conhecemos sua biografia e um pouco do seu círculo social. Esse homem chileno também apresenta a dimensão fascinante e controversa que os demais personagens protagonistas masculinos de Paulo Mendes Campos apresentam.

Neste texto, Oyarzum está frequentemente acompanhado de outro personagem, Bontad, um grande amigo, mas com quem eventualmente tem grandes conflitos – “às vezes, Oyarzum e Bontad se desentendiam, fechavam-se no quarto do hotel e se amassavam a murros. Findo o pugilato, tornavam-se outra vez bons amigos, em nome do álbum” (1960, p.190). Essa dupla estrangeira está profundamente alinhada com os outros homens perfilados. Na seguinte descrição, podemos perceber como existe uma clara distinção entre esses emblemáticos personagens que Paulo Mendes Campos se dedica a escrever sobre:

Íntimos de todas as cidades, contavam histórias fabulosas. Possuíam o sentimento agudo de uma certa irmandade espalhada na terra: a dos sujeitos impraticáveis ao egoísmo do dinheiro, a dos líricos, dos sonhadores, dos vagabundos, das crianças, dos loucos, dos passionais.

Nosotros somos la sal de la tierra - dizia-nos Oyarzum, com a gravidade dum filósofo a confiar sentenciosamente a sua sabedoria. (1960,

p.190)

Finalmente, chegamos na crônica que dá o título ao livro. No entanto, esse perfil masculino destoa dos demais, carregado de um lirismo particular e sem o teor de malandragem que identificamos nos outros protagonistas. Em *O Cego de Ipanema* o cronista narrador descreve o cego que ele costumava encontrar com frequência nas ruas do Rio de Janeiro. Ele descreve sua aparência física e seus modos de andar, seus movimentos, suas interações com os transeuntes e especialmente suas interações com os “obstáculos”, que podiam ser carros que passavam ou estacionados. Para o cego, com seus sentidos limitados, a cidade toma proporções de selva:

Ele parava ali na esquina, inclinava a cabeça para o lado, de onde vêm ônibus monstruosos, automóveis traiçoeiros, animais violentos da selva de asfalto. Se da rua chegasse apenas o vago e inquieto ruído a que chamamos silêncio, ele a atravessava como um bicho assustado, sumia dentro da toca, que é um botequim sombrio. Às vezes, ao cruzar a rua, um automóvel encostado à calçada impedia-lhe a passagem. Ao chocar-se com o obstáculo, seu corpo estremecia; ele disfarçava, como se tivesse apenas tropeçado, e permanecia por alguns momentos em plena rua, como se a frustração o obrigasse a desafiar a morte. (1960, p.160)

Nessa crônica, as descrições de Paulo Mendes Campos são extremamente poéticas e revelam a sensibilidade de um autor fascinado pelos mistérios do indivíduo e sua presença no mundo. As andanças cotidianas assumem um significado muito mais largo do que meras ações corriqueiras – especialmente as do homem cego, que ocupa e interage com o espaço urbano à sua maneira muito particular. Os movimentos do cotidiano, banais à primeira vista, acabam por desencadear epifanias no cronista-poeta, compreensões repentinas e aguçadas sobre a existência humana. Ao observar o caminhar do cego bêbado, Mendes Campos acaba seguindo uma linha de pensamento em direção à metafísica:

E não me esqueço também de um domingo, quando ele saía do boteco. Sol morno e pesado. Meu irmão cego estava completamente bêbado. Encostava-se à parede em um equilíbrio improvável. Ao contrário de outros homens que se embriagam aos domingos, e cujo rosto fica irônico ou feroz, ele mantinha uma expressão ostensiva de seriedade. A solidão de um cego rodeava a cena e a comentava. Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra. A poesia se servia dele para manifestar-se aos

que passavam. Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço, despregava-se da parede, mas então já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós. A agressividade que lhe empresta segurança desaparecera. A cegueira não mais o iluminava com o seu sol opaco e furioso. Naquele instante ele era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado, para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza da parede, para recomeçar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da terra, que é um globo cego girando no caos. (1960, p.160-161)

3.2 Os “habaneros” de José Lezama Lima

Os personagens das crônicas de Lezama Lima também merecem um olhar mais atento. De modo geral, eles podem ser classificados em dois grandes grupos: no primeiro, estão os “tipos” de Havana, isto é, personagens sem nome atribuído, mas que acabam sendo porta-vozes de uma tribo urbana, um tipo específico de habitante com determinados comportamentos sociais. Neste primeiro grupo, quase sempre Lezama faz uso de uma fina zombaria de certas atitudes que ele parece considerar mesquinhas ou mesmo ridículas. No segundo grupo, não se tratam de personagens fictícios, mas sim de verdadeiras personalidades de Havana – ou que estão de passagem por Havana – e que Lezama comenta sobre elas como se fosse um colunista social. Contrariamente aos personagens típicos que não levam nome, o cronista trata os personagens-reais do segundo grupo com admiração e reverência.

Contrastando com *O Carioca e a roupa*, Lezama Lima também dedicará uma crônica sobre a importância de estar bem vestido em Havana. Na Coordenada 7, o escritor cubano observa sarcástico a atribuição de valores às roupas dos habitantes, que estão presos a determinados códigos de vestuário em função dos ambientes que frequentam. Lezama analisa o contraste de quem escolhe roupas “presunçosas” e entre os que estão com o “traje de calle o de oficina”:

Los juegos de las estaciones, la prolongación de sus cronológicos contornos, recurvan sobre el ambiente *salonnière*, sobre la sala de conciertos o de teatro, que solicitan, agradeciéndolo, la etiqueta. Nada tan heteróclito como una sala donde es necesario el uniforme de la elegancia, con el que se

pretende que nadie pueda excepcionarse en la indumentaria, sino que todos tengan que mostrar una pareja calidad, una calidad que no puede tener un desmayo, una vacilación. (2009, p.63)

A Coordenada 23, “Los profesionales del aburrimiento o un dardo ucrónico”, é uma das crônicas mais emblemáticas das Coordenadas, justamente por estar repleta de referências ao imaginário havanês. Lezama narra o trajeto de um homem que, no auge do seu tédio em suas andanças por Havana, decide se sentar em uma escadaria à beira do mar – o que ele chama de “rellano” – e começa a observar os transeuntes dos arredores.

No início da crônica, Lezama faz uma descrição generalista dos “profissionais do tédio”, referindo-se, de maneira irônica, a um grupo de havaneses intelectuais com ares arrogantes: “son los presuntos intelectuales que han enterrado su obra en el desierto; vitalistas que sudan en las tabernas momentos muy intensos, aventuras de mucha fulguración del dato primario, viento al final, como en el poema de Baudelaire, las nubes que pasan, que pasan” (2009, p.76). No entanto, no trecho seguinte, esse grupo de personagens assume a forma de um único homem: um “pequeño grande hombre en agraz”, que observa os havaneses caminhando na beira do mar. Uma terceira mudança de foco se opera – agora entramos no ponto de vista deste homem e passamos a observar os movimentos dos habitantes de Havana que circulam por ali:

Se sienta en el rellano y ve desfilar:

Una mujer fuerte con tres hijos. Se ve su gozo en las distintas telas con que los ciñe. El color ha sido buscado y encontrado. Se ríen, caminan entrelazándose secretamente, caminan y se ríen.

Un marinero sueco que viene borracho, busca un guante frío que se le perdió por aquellos yerbalazes. El rocío le va sacando los vapores, las espirales de los espirituosos. Le da la mano a una hoja y se queda dormido.

Un barco plateado que avanza entre dos noches. Con innumerables ojos, detrás de esas ventanillas, la pobreza, fuerte y alegre, cambia tierra por tierra, se bebe por los ojos un mar.

[...]

Ahora salen del barco, los hombres que vienen por una nueva luna. Se retira el puente por donde pasaban. Se van escondiendo por una nueva noche. Juegan a esconderse detrás de esas casas que no conocen, las han visto por primera vez y allí se esconden la primera noche. La silueta silenciosa del barco ya no muestra el puente. Fantasma, como en la leyenda holandesa, cabecea y se pierde. (2009, pp.76-77)

A ironia de Lezama Lima ao descrever seus profissionais do tédio é leve quando comparamos com o tom da Coordenada 20, uma crônica dedicada a outro tipo urbano da

Havana: o “novo rico”, “leitor de improvisação”, ou ainda o “mal leitor”. Trata-se de uma crítica a esse tipo de havanês, que Lezama descreve com desprezo – “el monstruo de peticiones livrescas”. Esse personagem é um pseudo-intelectual, pois finge se interessar pela literatura, mas prefere devorar índices do que realmente mergulhar em livros grandes:

Furia en la devoración de índices y títulos, no desea penetrar por sucesiones de capítulos ni por dinastías de desarrollos conceptuales. Es siempre un lector de improvisación, un mal lector, un nuevo rico en la curiosidad y el señorío sobre las horas. Compra a altos precios los números atrasados de la *Revista de Occidente* y desconoce presuntuosamente *Alicia en el país de las maravillas*. [...] Cree que la cultura surge de lo tremendazo y asombroso, de lo sorpresivo y temerario. Con motivo de la bolsa negra, recordará los precios de los víveres durante la retirada de Ney en Rusia. Hará un cuento de cuatro páginas con el tema de las mediciones craneométricas de las tribus minoicas. (2009, p.86)

Mais do que a descrição do personagem em si, essa crônica também diz muito sobre a própria personalidade intelectual do cronista Lezama Lima, seu perfil literário e aquilo que ele valoriza e desvaloriza em um leitor. Esse tema também está presente na Coordenada 27, “Feria del libro o trampa de delicias”, onde o cronista descreve um importante evento de Havana, a feira do livro – e faz uma distinção entre os diferentes tipos de leitores que podemos encontrar durante a programação:

En las ferias de libros, los más diversos tipos de lectores son colmados. Desde los bibliómanos, exótico brote de la cultura, en los que el libro por el libro se ha convertido en una seducción, hasta el lector demagógico y destemplado que sólo le interesan las ediciones “al alcance de todas las fortunas”, aunque su fortuna sea magnánima y bien constituida, pero que se muestra severo e inadmisibile en la línea de libros y veneciano y espléndido en las joyas que le regala a la más blonda de sus queridas. (2009, p.88)

Na Coordenada 30, “El sincerismo o de la boca seca”, Lezama debruça-se sobre um outro tipo de personagem da Havana – mas que poderia muito bem ser um personagem de qualquer outra localidade – o “sincerista”, isto é, o indivíduo que com a pretensão (ou a desculpa) de ser sincero, acaba por se tornar uma pessoa extremamente desagradável e indelicada. Mais uma vez, o julgamento negativo de Lezama é nítido através de sua ironia fina

e seu discurso sarcástico ao descrever esse personagem inadequado:

Los tales “sinceristas” confunden y sobresaltan, produciendo una regalada, baratona anarquía, pues las primeras ingenuidades las reciben como oráculos, los simples bailan a imagen del trompo de sus añagazas. [...] *Sea usted sincero*, dicen como un pregón de sus bastas introducciones en la conversación, deseando precipitarse en alguna delicadez que su interlocutor no quiere entregarle, comenzando por aletargarlo con el sonsonete y el anzuelo. En los días de todos los días, en la forma de la expresión artística, en el conocido de anteaer, el sincerismo cunde como calamidad irracional, tonta, grosera. (2009, p.94)

Outra crônica muito parecida com essa é a Coordenada 59, “Disponedores del tiempo ajeno o costosas lástimas”. Mais uma vez, Lezama Lima escreve com muita zombaria sobre pessoas desagradáveis: o personagem da vez é “perdedor do tempo alheio”, um grande tagarela que não para de falar sobre qualquer assunto “insignificante” em momentos inapropriados, fazendo com que o precioso tempo do ouvinte seja duramente desperdiçado. Estes indivíduos acreditam que qualquer assunto é de interesse universal:

Existen impremeditados y tesoneros cuyo valor funcional es mineralizar o llevar a rocosa resistencia al ser con quien hablan, infligiéndoles castigo resuelto. Súbitos seres surgen por las callejas, se cuelgan de las orejas, y allí se mecen como perdurables titíes. Un catarro, la lluvia, opinar, les mueve la incesancia y golpean como bestias secas, fuera de tiempo y espacio. [...] Polifemos del tedio, diarios engullidores de ajenas horas, surgen como divinidades enemigas, aprovechadores de cortesías, ensimismamientos e indiferencias, para colarse por descuidos y horas regaladas. (2009, p.151)

Também faz parte desse grupo de “tipos” desagradáveis de Havana o “original”, retratado na Coordenada 69, “El tipo ‘original’ o la superioridad cejijunta”. Descreve acidamente esse personagem que pensa ser o mais original entre os homens, com suas roupas chamativas e seus disfarces, buscando sempre chamar atenção para si próprio quando está em um grupo de pessoas. Nessa crônica, Lezama cita Balzac, que diz que o característico do homem de gênio é que ele se parece com todos, ainda que ninguém se pareça com ele. O escritor satiriza essa necessidade do “original” de marcar-se como diferente dos demais o tempo todo, quando na verdade ele não tem nada de especial que o demarque dos outros indivíduos.

No que diz respeito aos personagens não-fictícios de Lezama, temos pelo menos nove crônicas dedicadas a eles. A primeira delas é a Coordenada 18 (“Visita de Gastón Bardet o de la arquitectura perene”), sobre o arquiteto francês que está visitando Havana. Lezama não esconde o seu entusiasmo com a chegada de Gastón Bardet, exaltando não somente o seu trabalho, mas a importância da arquitetura de maneira geral. Ele chega a apresentar algumas questões mais técnicas e filosóficas referentes ao estilo do arquiteto visitante:

La ciudad se rinde, muestra los ademanes tomados más cuidadosamente de la antología del ceremonial, cuando se le dice la visita de un jardinero de alguien preocupado por su crecimiento. Ahora es Gastón Bardet el de la visita, y La Habana, después de sus saludos y agudezas, se adelanta para entregarle el señorío de su curiosidad, la onda cordial de su mano. (2009, p.43)

O personagem protagonista da Coordenada seguinte é o padre Antonio Gaztelu, mais um personagem havanês muito importante e, desta vez, amigo pessoal de José Lezama Lima. Ele exalta seu amigo que, na ocasião da publicação da crônica, é um dos nomes que conferenciará durante a Feira do Livro (já falamos dela em outra ocasião): “Ningún habanero habrá mostrado asombro por desconocimiento, al ver y oír al Padre Ángel Gaztelu, ocupar el primer turno en la Feria del Libro” (2009, p. 103). Para Lezama, o Padre Gaztelu é um grande mestre da oratória, portador de uma “esbeltez verbal” como ninguém: “Es de los hombres que transcurren, es decir, de aquellos para los cuales la ciudad ha sido hecha o se comunican todas las azoteas” (2009, p.103).

É interessante observar o contraste da descrição aclamada destes homens com nome e rosto, tão admiráveis na percepção de Lezama, em contrapartida em relação aos que chamamos de “tipos desagradáveis” sem identificação, com tanto despreço. Para Lezama, Gatezlu é realmente um homem feito para Havana, o tipo de homem que a cidade merece ter como padrinho – ele é “el dueño de su ciudad, de sus sueños y deseos”; e “escribe el verso de salud y sílabas apetitosas, habla con justeza, llevando siempre las mil líneas de la ciudad al símbolo de la esfera de su dogma clarísimo, donde juegan y se anegan en el secreto que lo alimenta o en la misión que le fue entregada para su disfrute y gloria”. (2009, pp. 103-104)

No seu fazer literário, Lezama apoia e celebra também as outras artes. Foi o caso da Coordenada sobre o arquiteto Gastón Bardet e não será diferente na Coordenada 43, “Alicia Alonso o un punto rosa”. Nesta crônica, Lezama está impressionado com a performance da dançarina cubana, como se ela estivesse inaugurando uma nova tradição nessa arte da dança: “Una bailarina como Alicia Alonso nos comprueba que existen entre nosotros miríadas de

irrisações, de metáforas, de reflexos, de ideias, de nascimentos e preságios, que podem ter momentaneamente uma evidência, alcançando forma e esplendor ao ser dançados.” (2009, p.123) Normalmente, a dança não é a arte mais tradicional em Cuba, e Lezama vê em Alicia a criação de uma nova tradição: “Su arte no es de sorpresas y de aventuras, sino de perfección”.

Coincidentemente, outra bailarina de nome Alicia será protagonizada na Coordenada 67, “Alicia Markova o la danza de Degas”. Desta vez, não se trata de uma bailarina cubana, mas sim da russa que está também de passagem por Havana. Mais uma vez, a homenagem é potente: “La soberanía del arte de la Markova le permite bailar lo mismo una muñeca de cuerda que una hoja saltante en el otoño” (2009, p.170). Observamos nitidamente nesta crônica que Lezama Lima é um grande conhecedor da dança e da música, nos fazendo pensar em um jornalista cultural que comenta todos os espetáculos do momento, por dentro das tendências e dos estilos.

Esse Lezama agitador e comentarista cultural está vivamente presente na Coordenada 60, “En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel”. Ele conta sobre a sua visita aos estúdios dos pintores modernos cubanos, genuinamente feliz ao observar que a criação artística em Havana está viva e efervescente. Observamos o uso repetido dos determinantes “nosso” e “nossa” para se referir ao que é dos havaneses, reforçando a ideia de uma identidade local – e fazendo esforços nessa direção, para definir o que é autenticamente de Havana, especialmente no âmbito artístico:

Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y subrayado sensible. Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece ser lo propio del hombre. (2009, p.152)

Identificamos em Lezama uma busca por uma expressão da identidade artística cubana em suas mais variadas formas: pintura, literatura, música, dança. Na verdade, talvez faça mais sentido falar em um regionalismo, se considerarmos que suas definições são antes havanesas do que propriamente cubanas.

Na Coordenada 32, Lezama visita a identidade de Antonio Maceo, combatente cubano, mártir da luta pela independência de Cuba. Maceo participou de mais de 900 combates da Guerra de Independência e da Guerra dos Dez anos e era apelidado de “titã de bronze” pela sua força e cor de pele. Morreu em Ponta Brava, vítima de dois tiros disparados pela armada

espanhola. Dessa vez, a crônica de Lezama não trata de um visitante, mas é feita em memória e respeito por esse herói da História cubana. Também na Coordenada 57, “Céspedes o jugarse el destino”, Lezama escreve sobre Carlos Manuel de Céspedes, “figura que en nuestra historia comporta un modo de gobernación y batallar. Representa un estilo de centro y centración, de acometida regida por bridas en mano principal” (2009, p. 149). Emblemático para a história cubana, tal qual Antonio Maceo, nesta crônica Lezama exalta as qualidades deste combatente símbolo da resistência cubana e conhecido por libertar escravos. É uma descrição bastante romantizada dos seus feitos históricos e também uma descrição detalhada das vestimentas e acessórios deste homem de “senhorio y estilo”.

Não poderia faltar uma Coordenada sobre um dos mais importantes nomes da História e literatura cubanas: José Martí. Na Coordenada 61, o mestre cubano é venerado e lembrado pelos milagres que articulou no idioma e na construção de um estilo literário genuinamente cubano. Podemos fazer um paralelo com a crônica de Paulo Mendes Campos sobre o livro Grande Sertão Veredas – nesta crônica sobre a obra de Guimarães Rosa, o cronista brasileiro diz que “eu o louvo com modéstia e espanto” (1960, p.32). E Lezama, sobre Martí: “La opulencia de su destino y de su idioma lo cierran como un continuo viviente de permanente respiración” (2009, p.154). Ambos estão genuinamente assombrados com os talentos dos grandes mestres, exaltando artistas extremamente emblemáticos em seus respectivos países. E assim, Martí é imortalizado nas palavras de Lezama:

El aliento que se procura sus nacimientos, parecía asirse a él, como para trabajar una materia de salvación y gracia, fuego volante que traspasa las mil interpretaciones. Perder el aliento, rocío, sustancia sutil, invisible resistencia, como en los comienzos, era su muerte. Celebrar la aparición de su aliento, de su soplo sobre el mundo exterior, manera de dejar la huella para su reconocimiento y resurrección. (2009, pp.154-155)

O que podemos concluir com essa dupla análise dos personagens mais contundentes de *O Cego de Ipanema* e das “Coordenadas habaneras” é que existe uma variada paleta de tipos urbanos arquetípicos do carioca e do havanês. Todos eles, de alguma maneira, contribuem para entender as dinâmicas sociais das duas cidades. No entanto, em ambos os livros, também observamos uma caracterização particular de certos personagens ilustres, fictícios ou reais, mas sempre bastante autênticos na construção das suas individualidades.

CAPÍTULO 4 – cronistas entrando: casa e tradição

4.1 Espaço público, espaço privado: entre a casa e a rua

Se parece possível traçar, com relativa facilidade, a relação da crônica com o espaço urbano, não é assim tão evidente relacioná-la ao espaço doméstico. No entanto, tanto em José Lezama Lima quanto em Paulo Mendes Campos o ambiente da casa é largamente explorado, especialmente por este último. De um ponto de vista sociológico, os estudos sobre a sociedade brasileira têm se dedicado aos cruzamentos do espaço público e do espaço privado. Roberto da Matta, em *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, está atento às especificidades dessa dinâmica:

Quando digo que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (1997, p.8)

No âmbito da literatura brasileira, portanto, podemos nos apropriar destes conceitos para entender as variadas formas de manifestação dos espaços domésticos e urbanos em Paulo Mendes Campos. Não há necessariamente um conflito; pelo contrário, o cronista parece transitar com muita naturalidade entre esses dois polos, seja quando está no bar acompanhando as peripécias de Passarinho, seja quando está no conforto do lar lendo seu jornal, em harmonia com sua mulher e seus filhos.

Cláudio Luís de Oliveira Soares (2012, p.130), identifica nas crônicas de Campos o lirismo e a manifestação de “uma afetividade que une as pessoas. Uma afetividade que se expressa de várias formas: no amor romântico e erótico, no amor pelos filhos, na amizade, ou, mais amplamente, na emoção ou júbilo experimentados diante de algo belo, seja um pôr do sol ou um poema.” O narrador cronista também manifestará essa afetividade pelo Rio de Janeiro.

Em *Receita de domingo*, essa afetividade se faz presente em cada parágrafo. O pequeno

enredo acompanha a jornada ideal de um pai de família, desde o despertar até a hora de dormir. O texto segue uma estrutura repetitiva de verbos no infinitivo, indicando instruções como se o leitor estivesse seguindo uma receita culinária; no entanto, ao invés de um prato, o narrador descreve as ações e circunstâncias desejadas em um dia dominical.

Nesta crônica, não parece haver conflito entre os dois ambientes: no lar, há o repouso e o alimento diário necessários, do cafezinho ao almoço (sempre preparados pela mulher); a contação de histórias para os filhos, a leitura do jornal pela manhã. Do lado de fora, há a praia ensolarada, o amigo que convida para um chope, as crianças brincando e a possibilidade de observar belas jovens tomando sol na areia. Cada momento do dia, por mais simples que pareça, é especial. Mendes Campos não economiza elogios e transforma essa simplicidade em algo sagrado: “Esse milagre doméstico tem de ser. [...] – caçarolas, panelas, frigideiras, cristais anunciando que a química e a ternura do almoço mais farto e saboroso não foram esquecidas” (1960, p.41-42).

No último parágrafo, há uma alteração de humor. Quando o sol vai embora e o narrador se vê sozinho no lar, com os filhos e a mulher já adormecidos, ele é tomado pela melancolia. A “receita” prevê várias soluções para os diferentes tipos de tristeza: “Se a solidão assaltar-nos, subjugá-la; se o sentimento de insegurança chegar, usar o telefone; se for a saudade, abrigá-la com reservas; se for a poesia, possuí-la” (1960, p.43). Para além dos momentos de convivência familiar, de barulho e de euforia, a casa do cronista é também um espaço de recolhimento e de introspecção quando já não há mais luz diurna. Ao fim de uma jornada intensa e alegre, o desânimo do fim de domingo é inevitável, pois prepara a personagem para a semana seguinte:

Noite pesada. À luz da lâmpada, viajamos. O livro precisa dizer-nos que o mundo está errado, que o mundo devia, mas não é composto de domingos. Então, como uma espada, surgir da nossa felicidade burguesa e particular uma dor viril e irritada, de lado a lado. Para que os dias da semana entrante não nos repartam em uma existência de egoísmos. (1960, pp.43-44)

Em “Receita de domingo” – e nas crônicas em geral – Paulo Mendes Campos sabe que o universo narrado é familiar ao seu público leitor. Veremos que as crônicas estão cheias de referências às ruas, bairros e praias do Rio de Janeiro, sem que seja dada qualquer explicação mais detalhada. Espera-se que o leitor conheça a dinâmica da cidade, saiba quais são os bairros ricos e pobres, os ambientes familiares, os pontos de frequência boêmios e demais referências geográficas, como na seguinte passagem: “Se a Aeronáutica não se dispuser esta manhã a

divertir a infância com os seus mergulhos acrobáticos, torna-se indispensável a passagem de sócios da Hípica”. Não somente, espera-se que o leitor compreenda gírias e palavras realocadas do seu sentido tradicional, a exemplo de “No instante em que a meninada já comece a ‘encher’, a mulher deve resolver ir cuidar do almoço e deixar-nos sós.”

Lezama também dedicará pelo menos uma crônica ao emblemático dia de domingo em casa, ilustrando o conflito da modernidade *versus* tradição a partir da culinária: a Coordenada 14, “gastronomía o la voracidad refinada”. O autor começa citando um ditado popular: “a gastronomia e a cortesia são características das velhas culturas”; a partir daí, Lezama propõe uma rápida viagem a outras civilizações para mostrar como os rituais de elaboração dos pratos culinários são emblemáticos em cada cultura. O que parece um prato refinado na cidade do Cairo, transportado para Havana torna-se um simples “arroz com frango” cotidiano. Ao contrário, em Praga, o raro e referenciado faisão (na perspectiva havanesa) é um “prato vulgar” que dispensa qualquer tratamento prodigioso (2009, p.68).

Nos domingos de inverno, a arte culinária parece atingir seu auge em Havana. Mais uma vez, Lezama evoca um ditado popular tradicional – “Deus fez o alimento, Diabo fez o condimento” – como se fosse uma frase que pudesse ser dita por avós responsáveis pela preparação dos pratos. Ele ilustra a atividade nas cozinhas em um trecho, evocando os cheiros e sabores presentes na preparação da refeição:

La Habana muestra sus gracias en ese arte plateresco con que interpreta cualquier nova situación, o la rapidez de su saludo a una nueva estación, o se acomoda a plagas y calamidades. Ahora, ya en estos días, tiene sus fogones a doble carbón. Sopas de ajo bien triturado, donde la tía encuentra innumerables virtudes curalotodo, pero donde el gusto quiere sólo adelantar una delicia, un pregón de triunfo para la combinatoria refinada de la sal y el aceite. Y donde la abuela se goza también en demostrar que todos los efectos de la pimienta se pueden obtener con el tomate. “Dios hizo – vaya otro refrán – el alimento; el Diablo el condimento.” (2009, p.68)

No entanto, ao fim da crônica o escritor evoca uma situação contrária à inicial: na verdade, parece que o havanês estava pouco a pouco perdendo o “gosto e a graça pela comida”. As outras preocupações diárias – e, de certa maneira, consequências da vida urbana – atrapalham a dedicação culinária de se preparar um excelente jantar. Nesse sentido, a chegada do inverno “impõe” uma mudança de atitude e permite que o havanês ressignifique sua relação

com a comida:

El habanero ha ido perdiendo gusto y gracia por la comida. Que el domingo no se come, que los planes, que el contrato con cocineros que sólo hacen el almuerzo, que las latas de conserva, todo ello ha contribuido a un olvido forzoso del buen yantar. Ahora con estos días de invierno, sentirá en forma perentoria el toque rudo y exigente del jugo gástrico. Volverá, impuesto por la frialdad de manos y piernas, a la época en que el relato de cómo se hacía un plato, alternaba con el relato de aventuras, el relato de un antiguo sucedido legendario o las excursiones persas de Marco Polo. (2009, pp.68-69)

Em outra crônica, a Coordenada 9 – “Hacia la cena navideña o la sensualidad expectante” – Lezama também escreve sobre tradições culinárias e familiares, dessa vez diante da perspectiva do Natal que se aproxima. A crônica, publicada em 30 de novembro, antecipa a aura natalina que deve estar por vir no mês seguinte, acompanhada do inverno havanês que se aproxima: “¿Persistirán los habaneros, deseosos de un invierno que vaya apoderándose de los días sucesivos, en un preludio para los días mayores de diciembre, cuando cada despedida – de una hoja o de un jardín exasperado –, se torna en un símbolo?” (2009, p.98)

Embora Lezama também descreva detalhadamente cenas domésticas – lar, comida, reunião familiar, tradição – seu relato não é afetivo e pessoal como o relato de Mendes Campos. Se o cronista brasileiro fosse escrever uma crônica natalina, provavelmente traria uma memória de infância, se colocaria como protagonista e faria uma análise lírica e sentimental. Não é o caso do escritor cubano, que se distancia emocionalmente do relato e se ocupa em descrever uma cena que observa como quem observa um quadro na parede:

Preparan las tías, en la levedad de su orgullo familiar, platos entreoídos; o cuando la abuela estuvo en Viena y trajo recursos para las Navidades; ensayan en estos días preliminares de la otra gran cena, los ánades con salsa de membrillo, la ternera asada con salsa de oruga, o zorzales asados sobre sopas doradas. (2009, p.98)

Ainda considerando as representações do espaço doméstico nas crônicas dos dois autores, em *Minhas empregadas*, de Mendes Campos, temos um exemplo de como as hierarquias sociais estruturam-se na vida familiar. O foco narrativo volta para a primeira pessoa e a crônica assume ares de divagação, flertando com o ensaio: o narrador escolhe um tema e

desata a falar, relembrando experiências com antigas empregadas domésticas que trabalharam em sua casa.

Nesta crônica, as empregadas descritas são, em sua maioria, demarcadas racialmente: “uma adolescente, escurinha e endiabrada”; “a preta Benedita” e sua filha. Em determinada passagem, o narrador faz referência à cultura africana quando os filhos das famílias burguesas “transpõem a porta da cozinha”, isto é, o espaço da casa demarcado para as empregadas:

Relativa é a eficácia da educação que as famílias burguesas do Rio dão hoje a seus filhos; nos aposentos sociais, tudo muito direito, a criança livre de superstições, a beber os mais sadios ensinamentos modernos; mas vai transpor a porta da cozinha, e como diz um amigo meu, é a própria África, com seus orixás, quebrantos, exus, embaixadas, catimbós, histórias muito mais atraentes à imaginação infantil do que as nossas migalhas realistas. Uma cozinheira da Minas encheu-me o apartamento de fantasmas. Recusou-me a ir ver o mar de perto, por medo de caboclos d’água, seres perigosos e enfezados, parecidos aos homens, mas sem pelos no corpo. (1960, pp.187-188)

Embora outras crônicas de Mendes Campos já tivessem nos dado indícios sutis dessa estrutura racial da sociedade brasileira – é o caso de *Sobrevoando Ipanema*, por exemplo, onde temos a seguinte passagem: “para escândalo de duas babás pretas que iam passando com seus uniformes brancos” –, em *Minhas empregadas* esse aspecto é explicitado. A diferença entre o patrão e as empregadas é financeira, social, racial. Em outra passagem, uma das empregadas refere-se ao narrador como “O estrangeiro”, mostrando mais uma vez, com clareza, as diferenças sociais gritantes entre as duas classes: “Consegui convencê-la de que não era estrangeiro, era de Minas. *De Minas? O sinhô é mesmo minêro?! Intão toque aqui, que nós semo irmão.*” (1960, p.188)

Em várias passagens, o narrador tenta imitar foneticamente a maneira de falar das suas empregadas, enfatizando assim os desvios da norma culta e reforçando um possível sotaque regional ou social. Todas as pequenas histórias sobre as empregadas são anedóticas, buscam provocar o riso do leitor por meio do absurdo provocado pelos contrastes sociais. Novamente, Paulo Mendes Campos demonstra fina consciência do público a quem se dirige: mais do que carioca, trata-se de uma burguesia letrada, com hábitos de leitura de periódicos e em situação financeira que permita a contratação de uma empregada doméstica.

Sobre essa herança do Brasil colonial escravocrata nas relações de poder do Rio de Janeiro moderno dos anos 1950, consideramos pertinente a avaliação de Otto Maria Carpeaux em *Autenticidade do romance brasileiro*, que embora refira-se ao romance, sua afirmação pode ser transportada para a crônica brasileira e as suas questões de autenticidade: na literatura brasileira moderna, existe um regime de semi-historicidade em jogo, uma ficção elencada em um “mundo velho em decomposição” (1951). O problema moral está transparecido no problema social. No caso de *Minhas empregadas* em particular, o autor não problematiza a questão ética, mas em seu texto está representada a “tradicional modernidade” tão característica desse período da história brasileira – e evidente nas crônicas.

Também temos a representação do lar em *O médico e o monstro*, outra crônica dentro de casa, com crianças, no ambiente familiar. Trata-se de uma crônica sobre a imprevisibilidade das crianças, que podem ser “anjinhos” em um momento e “diabinhos” no outro, fazendo jus ao título em homenagem ao romance clássico de Robert Louis Stevenson.

Dois irmãos estão brincando juntos como se estivessem em um consultório médico – “Ela, seis anos e meio; o doutor tem cinco” (1960, p.27). A descrição dos personagens e o desenrolar da história através dos diálogos nos leva a crer que este texto apresenta mais elementos relacionados ao gênero conto do que propriamente à crônica. Narrativo, o texto apresenta uma sequência lógica de contextos e ações, como se fosse uma releitura resumida e adaptada do “Médico e o Monstro” original de Stevenson; a transformação do garotinho em monstro é desencadeada a partir da tentativa de barganha da mãe, que tenta fazer com que o garoto beba uma vitamina.

O garotinho é “o flagelo à solta no sexto andar dum apartamento carioca” (1960, p.30), o que coloca a crônica ainda mais no contexto doméstico dessa burguesia do Rio de Janeiro que passa constantemente pelo radar de Mendes Campos. A criança volta a ser dócil subitamente: “Suado e ofegante, senta-se sobre os joelhos do pai, pedindo com doçura que conte uma história ou lhe compre um carneirinho de verdade”.

Outra crônica doméstica interessante de Mendes Campos, *O canarinho* é uma breve história de afeição pelo animal de estimação. Também a infância se faz presente. Estamos no interior do apartamento, com as crianças e a empregada doméstica. De certa forma o narrador está mais uma vez diante da presença da natureza, mesmo em sua vida metropolitana:

Creio mesmo que se ama com mais força um animal sem raça, um pássaro comum, um cachorro vira-lata, o gato popular que anda pelos

telhados. Com os animais de raça, há uma afetação que envenena um pouco o sentimento; com os bichos comuns, pelo contrário, o afeto é de uma gratuidade que nos faz bem.

Como nas fábulas infantis, um dia chegou o inverno, um inverno carioca, é verdade, perfeitamente suportável. Entretanto, como já disse, a posição do edifício não deixa o sol bater aqui, principalmente nesta época do ano. É a gente ficar algumas horas dentro de casa e sentir logo uma saudade física dos raios solares.

Às vezes, quando sinto frio, vou à esquina, compro um jornal e o leio ali mesmo, ao sol, ao mesmo tempo que compreendo o mistério e a inquietação dos escandinavos, mergulhados em friagens e brumas durante uma boa temporada de suas vidas. (1960, p.98-99)

Quase uma antítese do *Canarinho*, a crônica doméstica *Lagartixa* trata do desconforto ao confrontar esses pequenos répteis que dividem o apartamento com os seres humanos. “Sinto nojo e medo da lagartixinha doméstica, acabei odiando o pobre bicho” (1960, p.163), começa o narrador. A partir daí, ele descreve de maneira bem humorada as suas tentativas de tentar eliminar os três animaizinhos que estão na sua casa.

Durante uma dessas tentativas de “assassinato”, o autor se surpreende com a resistência da lagartixa que parecia morta em um primeiro momento, mas movimentou-se mesmo após o golpe desferido: “coisa nenhuma. Ao remover o corpo, fui surpreendido por um pulo que a colocou de novo, toda estragada, na posição normal. Veio-me um frio na espinha” (1960, p.164). Diante desse desconforto, o cronista pronuncia uma frase que o situa mais uma vez no seu universo particular de homem carioca: “Tive vontade de sair, dar uma volta pela praia, tomar um conhaque” (1960, p.164). Mais uma vez, o seu carioquismo masculino está vinculado ao álcool e a praia.

Ainda fortalecendo esse personagem autêntico de autor-cronista, encontramos a crônica *Bom dia, ressaca*. O escritor faz um pequeno manual explicando o que o leitor deve fazer no dia seguinte à bebedeira exagerada, quando estiver sentindo o mal-estar causado pelo álcool. Se na crônica *O canarinho* o cronista afirmou “sentir logo uma saudade física dos raios solares” (1960, p.98), agora a perspectiva diante do sol muda completamente. Com bom humor, Mendes Campos amaldiçoa o dia ensolarado, que faz mal ao homem de ressaca:

Olhar pela janela é sempre perigoso: pode estar fazendo um magnífico dia chuvoso e frio, mas pode também uivar lá fora um sinistro e tormentoso

astro-rei. Não é efeito literário: este é o nome do sol nos estados de ressaca. A visão macabra de um dia luminoso costuma esmorecer sem remédio os ressacados de mais hábil talento. (1960, p.116)

Por mais que o interlocutor do cronista fosse fácil de ser presumido pelo estilo das suas crônicas, em *Bom dia, ressaca* será uma das primeiras vezes que Paulo Mendes Campos dirige-se diretamente ao seu público leitor masculino, fazendo esse recorte de gênero. A crônica de Mendes Campos, em diversas ocasiões, é um espaço bastante marcado pela expressão de uma masculinidade patriarcal, isto é, de comportamentos atribuídos ao homem da casa em oposição a sua companheira feminina. Essa oposição de gêneros se torna especialmente evidente na crônica *Uma geração perdida*, onde a descrição do “chefe de família” é descrita e colocada em relação com seus filhos e parceira:

Um homem chega em casa depois de um dia de trabalho, depois de ter sofrido os castigos e as irrisões do mundo, as insolências do chefe, a grosseria dos orgulhosos, a cretinice burocrática; depois de ter sido preterido a favor de outras pessoas sem mérito, o homem chega em casa gemendo e suando, vítima ainda de outras afrontas que Shakespeare omitiu no seu grande solilóquio, tais como o calor de rachar passarinho, o barulho, os preços pela hora da morte, a roubalheira geral, a demagogia estúpida, todos esses fatores que fazem o chefe de família arrancar o casaco, como quem se liberta de uma grilheta, e atirar-se a uma poltrona e suspirar:

- Mas que dia horrível eu passei, minha filha! Puxa, é de encher! (1960, pp.121-122)

Por outro lado, a descrição da mulher do lar é cheia de ironias, em função daquilo que ele descreve como o único desejo verdadeiro de todas as esposas: ir ao cinema no fim do dia. A descrição-espelho da mulher, em oposição ao homem, é de alguém que passou o dia inteiro atarefada com as tarefas domésticas enquanto o marido esteve fora trabalhando:

Enfim, variados são os expedientes masculinos para as poucas horas de ócio. Qualquer que seja esse expediente, entretanto, a verdade é que a mulher do homem que chega do trabalho, muito antes de ele abrir a porta, muito antes mesmo do dia em que subiram ao altar, antes até de conhecê-lo, já tinha uma ideia determinada e irredutível a respeito de como empregar essas horas vagas: ir ao cinema. Ela se levantou de manhã, foi à feira, levou as

crianças à escola, providenciou as coisas domésticas, tomou banho, pintou-se, preparou o jantar, beijou carinhosamente o marido e ao abrir-lhe a porta, para se fazer merecedora de um prêmio: ir ao cinema. (1960, p.122)

Nas Coordenadas, as representações do lar são muito menos presentes do que nas crônicas de Paulo Mendes Campos. No entanto, ainda que relativamente escassa, essa categoria de análise não deixa de ser significativa também na obra de Lezama. A Coordenada 80, “Una casa o un estilo”, é uma crônica doméstica por excelência e aquela onde melhor podemos observar a construção do lar do ponto de vista lezamiano. “Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo” (2009, p.194), começa o cronista, e continua: “Combatir al tiempo sólo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir. El que tiene una casa tiene que ser bienquisto, pues la casa produce siempre la alegría de que es la casa de todos.”.

A partir dessa descrição da casa, em que ele valoriza esse sentimento de tradição, aconchego e acolhimento que somente o lar pode proporcionar, começa também a ser desenhada a imagem do proprietário ideal – aquele que não só possui a casa, mas que também possui um estilo próprio. Então Lezama irá citar, como exemplo de elegância, graça e bom gosto na decoração doméstica, duas mulheres importantes de sua época: as escritoras Lydia Cabrera e María Teresa de Rojas. Essas duas mulheres são a grande referência do cronista sobre o assunto:

Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas han hecho y tienen una casa, son y tienen un estilo, agitan, traspasan con una gran elegancia el peso de una gran tradición. Cada una de las piezas, cada uno de los objetos situados inapelablemente donde tenían que estar, son claridades que tocamos y guardamos en la marcha por hacernos de un estilo. En ese estilo, las jarras y los lienzos, las esquinas sombrosas y los centros retadores, las gallinas de loza escocesa y los pájaros pinareños diseñados por Gundlach, han vuelto a irradiar, agitándose en la segunda naturaleza de un estilo que se les prestaba para que no perdiesen su pertenencia o su exquisitez. (2009, p.194)

É por meio da descrição detalhada do mobiliário da casa que Lezama desenha o imaginário de uma Casa ideal – casa com letra maiúscula, como veremos no fim do texto, como se fosse uma entidade. Nas cores, formas, origens e tamanhos dos objetos que ocupam a casa

está a expressão do estilo, algo de extrema importância para Lezama: “Cada uno de esos objetos eran lentamente descubiertos y extraídos, idealmente potenciados en relación con la abstracción, con el arquetipo que se había hecho de la casa”.

Para além da decoração, notamos que o arquétipo da casa ideal também está impregnado pela construção de uma feminilidade, pois são as duas mulheres quem dominam a arte do espaço doméstico. Nesse sentido, o ideal doméstico de Lezama Lima não está tão distante daquele construído por Paulo Mendes Campos: o lar é um espaço de afeto e acolhimento, regido por tradições familiares e envolto por energias “femininas”, a partir de uma perspectiva em que homens e mulheres desempenham certas funções e comportamentos vinculados ao gênero.

4.2 Tradições e família

A ideia de tradição, esta sim será bastante desenvolvida nas crônicas de José Lezama Lima. O tradicional é sempre valorizado como algo de positivo e frequentemente aproximado de um espírito religioso. Na Coordenada 36, “El mes regalón o molto vivace”, Lezama fala sobre as movimentações e agitações na cidade durante o mês de dezembro. O ritmo da cidade começa a se transformar, como se Havana fosse uma música regida por uma orquestra: “La ciudad va adquiriendo el volumen total de un *molto vivace*. Las escalas de sus ruidos y sonidos aumentan y se particularizan” (2009, p.111).

Nesta crônica visual, captamos as nuances de um espírito natalino que contagia os havaneses. O cronista observa mudanças no comportamento dos habitantes, que parecem estar menos inclinados ao individualismo e mais próximos uns aos outros neste mês que ele chama de “presentão”. As pessoas estão conversando mais nas ruas, enquanto saem em busca do “leitão” e de outros quitutes, nesta época do ano em que as tradições culinárias se fazem mais presentes: são os barulhos que caminham em direção ao Natal.

O lado religioso dessa crônica é relativamente sutil quando comparamos com as demais referências cristãs que inter cruzam a obra de Lezama Lima, mas ainda assim podemos identificar a fé católica do autor. Os valores da caridade, partilha e bondade amplificam-se com a proximidade da simbólica data do nascimento de Cristo, compartilhados de maneira geral por todos os habitantes. Neste contexto, a alteridade e abertura em relação ao próximo são valorizados pelo autor, que diz que a companhia é “lo más valioso de este frío planeta”:

Pues vivir es hacerse acompañar, escoger en el oscuro pajar, las otras

vidas que nos complementan y van también tirando la moneda de su suerte a nuestro lado. Ahora nos obligamos a intuir, a saborear el ajeno gusto. Si este es el mes regalón por costumbre, hay también una humildad deliciosa en ese riesgo que viene hacia nosotros, cuando nosotros vamos a los demás para adivinarle la satisfacción y los deseos. (2009, p.112)

Outras duas crônicas de Lezama com temática religiosa são as sucessivas Coordenada 49, “Día de Reyes o la ofrenda” e Coordenada 50, “Juguete o el incesante cambio”. A primeira delas é sobre a celebração em Havana do dia de Reis, também conhecido como o dia da Caridade. O dia de Reis é tradicionalmente festejado pelas crianças, que recebem brinquedos de presente, mas também vem acompanhado de uma energia poderosa, similar àquela do espírito natalino. É um dia dedicado à amizade, ao reencontro, à reconciliação:

Nuestra ciudad que vive sus símbolos el Día de la Caridad, el orden de la caridad tan sustancial en el catolicismo, vive a cabalgata y desborde el *Día de Reyes*. Es para nosotros el día universal de la ofrenda, el amor se hace visible – insinuación y perfume – y se rinde. El habanero tuvo siempre la espléndida tradición de su Día de Reyes y lejos de adormecerla, la brinca y la atruena, la lleva a galope en halagos y rendimientos. Ya no es sólo el día en que todos procuramos poblar de recuerdos y delicias el mundo de la niñez, en que el infante a través de la pleitesía va cobrando el diseño imaginativo y real de su persona futura; es ya el día en que todos cambian, niños y maduros, presente y sellos de amistad. Regidos por la exquisitez de una caridad de raigal señorío, la ofrenda se hace recuerdo, amistad, recado sutil, reencuentro, reconciliación, espíritu de fineza. La búsqueda de un perfume era la reconciliación; la caja de bombones, punto suspensivo de temeridades; un libro, dichas intuiciones sobre el ocio de un alma; joyas para domesticar los orgullos. (2009, p.136)

E a crônica na sequência, a Coordenada 50, irá justamente descrever o desenrolar da celebração, com foco nas ruas que estão cheias de crianças alegres e muito contentes em brincar e exhibir seus brinquedos novos. Lezama faz uma reflexão sobre a importância dos brinquedos na vida das crianças e tenta descrever esse estado de alegrias nas ruas e casas:

Ahora queda la comprobación de un misterio y se llama alegría. Las casas parecen rendir puertas y los parques exornarse con nuevos árboles. Entrebren las casas nuevos racimos de juguetes, el infante pasea la casa como si quisiera hablar con los regalos que han atravesado nubes, campos, ventanas,

y que están tocados de una magia que es un misterio.

La ciudad inundada de juguetes parecía un Aquarium de peces disfrazados. El payaso, la bandurria, la muñeca japonesa, el dedal mágico, los espejos deformantes, cobran casi un sonido como instrumentos de una orquesta desconocida.

No es tan sólo el regalo que el garzón pasea y oculta como si de nuevo se lo fueran a arrebatarse, es un regalo para siempre, dejado en la sangre y el espíritu. Quien sorprende la fuerza creativa de esas casas abiertas y esos parques con medias de juguetes colgado de los árboles, se abrirá siempre a su ciudad con luces de verbena y luces de eternidad. (2009, pp.138-139)

A fé católica manifesta-se em muitas outras crônicas de Lezama, dentre as quais destacamos as seguintes: Coordenada 45, “La cena o confluir hacia el hombre”; “Coordenada 48, “Regreso del destierro o un orgullo melancólico”; Coordenada 38, “Libro de Navidad o regalo al subconsciente”; Coordenada 11, “Ejercicios espirituales o la lujosa voluntad”; Coordenada 39, “El nacimiento o hasta la paz interior”; Coordenada 42, “Calendario católico o el estilo nutridor”; e Coordenada 73, “El Ángel de la Guarda o el diálogo”. A Coordenada 45, além de descrever os abundantes pratos que fazem parte da ceia, trata sobretudo da importância do jantar e o simbolismo dessa refeição no seio da família e da comunhão com Deus:

Comer, incorporar mundo exterior a nuestra sustancia, se hace en estos días símbolo deleitable. Pues una cena familiar es ver las posibilidades de la familia frente a ese mundo exterior que se brinda para su reducción o es el irreductible hosco. La cena es el símbolo de que todo confluye hacia el hombre, cuando el hombre confluye hacia Dios (2009, p.126).

A importância da família também é evidente na Coordenada 48, uma crônica sobre pais e filhos, retratando um rapaz que volta para a sua casa em Havana depois de um período fora. Nessa crônica sobre viagem e melancolia, uma das mais psicológicas de Lezama, o filho peregrino é esperado pela família todos os anos no fim de ano. A maneira como Lezama descreve as viagens é intensa: “toda viagem é um antegozo da morte.” Lezama atribui uma vaidade e uma infelicidade a esse filho que precisa mostrar que é um pássaro – a representação do filho pródigo – muito maior do que realmente é, e diminuir a importância da árvore – a representação da família – afinal, ele saiu de casa pra superar algo, romper uma medida. A metáfora da árvore está presente desde o começo, com o tronco enraizado na Havana, em

oposição à busca pela autonomia e pelo sucesso financeiro e profissional:

Cierra el cerco familiar tocando botasillas por montes y ciudades. Ramas dispersas por Canadá y Venezuela, México y el Norte, se contraen buscando en tronco enraizado en La Habana.

El hijo que tuvo que salir para buscar prodigalidad y cornucopia; que un día tuvo que partir, mitad aventurero y mitad profesional, para buscar otro signo que reemplazase al suyo, tuerto ya y chamuscado; ahora regresa con una sonrisa donde la incisión deja paso a un orgullo melancólico acostumbrado a que ésa es su familia de revisión y brillo, la que quedó hecha escultura al oír el llamado del camino, y que todos los finales de año acaricia como para seguir en el destierro con el recuerdo de un ademán o la manera de acercarse una voz. Todo viaje, nos dice André Gide, es un pregusto de la muerte. Ya él busca, quizá medio muerto, la felicidad, convertido, al aislarse de la familia, en una categoría kantiana o en un exponente algebraico. (2009, p.132)

O movimento de retorno à casa no fim do ano é simbólico pois remete à celebração natalina, tema que também é central nas Coordenadas 38, 39 e 42, publicadas todas proximamente, em dezembro. Estas crônicas representam o espaço familiar de tradições e religiosidade: uma criança que lê o “livro de Natal”, estímulo para aflorar sua imaginação, presente de algum familiar; uma crônica sobre o nascimento do menino Jesus; e ainda uma reflexão sobre o tempo do calendário católico, conectado com o tempo das estações em Havana:

Sutileza y refuerzo del calendario católico; sus cortes en el tiempo, en esa dura abstracción que constituye cuanto se vuelve a su pasado, marchan impulsados por la estación y los astros. Cenas y glorias de la sobreabundancia, unidas a los inviernos para hacer más lentos y apoyados los adormecimientos de la sangre después de saltos y sobresaltos. La nutrición se ensancha al alcanzar el ritmo aspirado, la majestad de sus cajas de aire, sus progresiones geométricas. (2009, p.121)

Em Paulo Mendes Campos, a crônica que parece representar com mais força a importância da tradição e da memória familiar é *Pai de família sem plantação*. O título em si já nos remete imediatamente a uma sociedade patriarcal e cultivadora agrícola, confirmado logo nas primeiras linhas do texto:

Sempre me lembro da história exemplar de um mineiro que veio até a capital, zanzou por aqui, e voltou para contar em casa os assombros da cidade. Seu velho pai balançou a cabeça, fazendo da própria dúvida a sua sabedoria: “É, meu filho, tudo isso pode ser muito bonito, mas pai de família que não tem plantação, não sei não...” (1960, p. 214)

Essa é uma das únicas crônicas de *O Cego de Ipanema* em que Paulo Mendes Campos não será gentil com o Rio de Janeiro: ele critica o “anel monstruoso” de automóveis, edifícios, telefonemas e negócios. O escritor, que parecia enamorado do Rio ao longo de todas as crônicas do livro, nesta última irá fazer uma revelação final: “Sou mais, muito mais, querendo ou não querendo, de uma indolência de sol parado e gerânios. Minha terra é outra, muito outra, minha gente não é esta, meu tempo é mais pausado, meu espaço não é asfaltado, meus assuntos são mais humildes, minha fala, mais arrastada.” (1960, p.215)

A partir daí, começa a relembrar da sua infância, trazendo elementos da vida no campo, da tranquilidade sem o refinamento e a superficialidade da cidade grande. Opondo os dois estilos de vida, o desfecho revela a vitória da vida bucólica sobre a vida metropolitana: o cronista conclui que prefere ser enterrado na cidade de nascença, “com a máxima simplicidade e do lado da sombra.”

Embora tenha ganhado a partida, o campo não ganhou a batalha contra a cidade: o cronista cedeu, finalmente, à “perversão coletiva” dos apartamentos e decidiu não voltar para a terra das suas origens durante a vida adulta. A última frase da crônica é uma espécie de confissão, pois ele revela que no momento do seu enterro, não será necessário “rezar pela minha alma desgovernada”. Desgovernada, pois apesar do desejo final de sombra e simplicidade, o cronista em vida não foi verdadeiramente capaz de renunciar à sua vida no Rio de Janeiro.

Ainda assim, *Pai de família sem plantação* mostra a importância dos laços familiares e das gerações anteriores na formação desse homem moderno metropolitano. Em outras duas crônicas, *Um homem* e *Uma senhora*, Paulo Mendes Campos fotografa com palavras certas memórias representativas do seu avô e da sua avó. Em *Um homem*, o cronista viaja ao passado trazendo personagens do século anterior, cem anos antes da publicação – ele começa com um “colono português” em uma sociedade escravagista. Quando a crônica começa, ainda não sabemos que o protagonista é o avô do escritor – essa informação recebemos apenas na última linha do texto. De certa forma, há um espelhamento deste homem no próprio Paulo Mendes Campos, justamente pelos elementos entrelaçados de modernidade e tradição:

Parecia um homem do mar, talvez houvesse nascido para a virilidade do mar nos dias ásperos da rainha Vitória, tudo nele lembrava um marinheiro hante em sua aposentadoria irreverente; mas vivera toda a sua longa vida nas montanhas de Minas, irrequieto, não parando em lugar algum, desobediente, sem método, cheio de juventude. [...]

Era um verdadeiro padre do século, andarilho, um padre da rua, do sol, da chuva, da roça e da cidade, sempre encontrado dentro de vagões de estrada de ferro ou no lombo de um burro. Invariavelmente vinha e ia, nunca se demorava. Eu o olhava com os olhos tímidos e satisfeitos de uma criança que se diverte ao máximo com a falta de lógica do mundo adulto. (1960, pp.156, 157)

A outra personagem do círculo familiar de Mendes Campos, sua avó retratada em *Uma Senhora*, é na verdade a primeira protagonista feminina de uma das crônicas do livro. Assim como as personalidades mulheres Lydia Cabrera e María Teresa de Rojas representaram a Casa de Lezama Lima, essa senhora também representa o ideal de lar do escritor brasileiro. A arte culinária também é evocada e, mais uma vez, associada à feminilidade. Reforçamos também a ideia de afetividade associada à Mendes Campos, pois as memórias evocadas nesta crônica são cheias de ternura e amabilidade:

E vinha a procissão de pratos, bandejas, alguidares, travessas, compoteiras, galhetas, lombos de porco que só pediam, se tanto, algumas gotas de limão, o alvadio peru insulado em farofa dourada, o festival arroz de forno, o divino tutu de feijão, panquecas, tenros pãezinhos recheados de picante linguiça, o imponderável *soufflé*, o macio milho-verde, galinhas ao molho pardo, saladas verdíssimas e rubicundas, o vinho estimulando e poetizando a fome, o café caprichado, o cigarro, e um sentimento sem morte e sem velhice apossando-se dos homens e das mulheres, reduzindo-os a uma sensação de espessa felicidade. (1960, p.169)

Finalmente, na crônica *Meditações imaginárias* também entramos em contato com o espaço familiar de Paulo Mendes Campos. Trata-se de uma crônica introspectiva em que o autor dedica meditações não somente aos seus familiares, mas também aos professores, conhecidos, escritores e até inimigos. Ele mistura familiares, do círculo doméstico, com pessoas distantes ou célebres, e mostrando mais uma vez como ele é um homem viajado: “A Baudelaire, em cujo túmulo depus uma rosa” (1960, p.81). Mas o curioso é que, depois de tantas meditações,

Mendes Campos termina lembrando da sua terra de origem:

A Minas Gerais, a minha sede, o jeito oblíquo e contraditório, os movimentos de bondade (todos), o hábito de andanças pela noite escura (da alma, naturalmente), a procrastinação interminável, como um negócio de cavalos à porta de uma venda. (1960, p.82)

Observamos que, por mais que a relação da crônica seja tradicionalmente traçada com as imagens da cidade urbanizada e moderna, outros elementos aparentemente controversos aparecem com força potente tanto em José Lezama Lima quanto Paulo Mendes Campos. A casa, a família e a religião são algumas categorias de análise que corroboram para compreender os imaginários de Havana e do Rio de Janeiro e seus habitantes, magnetizados em direção aos dois polos distintos da modernidade e da tradição.

CONCLUSÃO

“O número de gente que se poderia chamar de formidável é imenso. Raras vezes conheci alguém um pouco mais profundamente sem descobrir alguma coisa de formidável. Em outras pessoas que conheci pouco, também pude entrever riquezas de personalidade incomparáveis. Por falta de paisagem humana para a minha curiosidade é que eu jamais me cansaria do mundo, da minha cidade, do meu bairro, do meu bar.”

– Paulo Mendes Campos, *O homem de Vigo*

Afinal, por que comparar escritores tão diferentes? À primeira vista, os dois cronistas que trouxemos para análise têm muito pouco em comum. Paulo Mendes Campos é um poeta convexo – extrovertido e viajante, interage com facilidade e consegue “se virar” em qualquer situação social: ele projeta-se para fora. José Lezama Lima também é poeta, mas um poeta côncavo – fechado e discreto, entende-se melhor com seus livros de filosofia e história, vive absorto em seus pensamentos: ele projeta-se para dentro.

Lezama Lima, em sua curta empreitada no *Diario de la Marina*, descobriu, talvez sem querer, um grande talento como colunista social. Comentou os grandes eventos que marcaram Havana naquele período entre setembro de 1949 e março de 1950: pregou o olho nos ilustres visitantes que chegaram na cidade, acompanhou o calendário escolar e todas as temporadas e movimentação sazonais da Havana. Ele facilmente poderia ser um jornalista de comportamento, sempre a par da agenda cultural e social e sagaz em seus comentários. Nesse sentido, a leitura das “Coordenadas habaneras” cumpre o papel de registro da história cotidiana da cidade.

Paulo Mendes Campos, por sua vez, honrou a tradição dos cronistas brasileiros, publicando crônicas essencialmente narrativas e acolhedoras. Bom humor, irreverência e despreensão são palavras de ordem quando olhamos para o universo carioca desenhado em *O Cego de Ipanema*. As histórias desse livro poderiam ilustrar perfeitamente qualquer um dos ensaios de referência da crítica brasileira sobre o gênero crônica. Casam com as descrições de Antonio Candido em *A vida ao rés do chão*: “é que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral, lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo

rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo” (1992, p.22).

Lezama apresentou menos diversidade temática do que Paulo Mendes Campos, sempre ancorado no território da sua Havana e o comentário “jornaleiro”. O cronista brasileiro nem sempre parte do Rio de Janeiro, muito embora indiretamente essa cidade acompanhe seus deslocamentos. A crônica de Lezama, por sua vez, está efetivamente colada ao discurso jornalístico do comentarista social. O foco narrativo do escritor cubano mantém-se estático, diferentemente de Mendes Campos, que se arrisca em diferentes pontos de vista e cenários quando narra suas aventuras – reais e inventadas.

Lezama é, de certa forma, “o homem na multidão” de Edgar Allan Poe, que presta atenção em tudo, mas passa despercebido por todos. Discreto, inteligente e observador, esse narrador está escondido e não interage diretamente com os demais habitantes – não existem diálogos nas coordenadas, pois o Lezama-cronista dialoga exclusivamente com seu leitor. Tamanha é a erudição exigida para esse leitor “médio”, tantas vezes durante a leitura podemos nos perguntar se esse interlocutor não é uma projeção da própria consciência do autor, idealizado como seu público ideal.

O cronista-escritor Paulo Mendes Campos, por sua vez, manipula suas crônicas com outros procedimentos, através do filtro de outras lentes. Ele participa das narrativas ativamente: conversa com o leitor, com os outros personagens e ainda consigo mesmo. Enquanto Lezama observa de fora para tentar compreender o todo e trazer uma visão panorâmica, Mendes Campos mergulha no pormenor para desprender um significado universalizante. As personagens de Lezama nunca têm nome – a menos que sejam personalidades verdadeiras – contrariamente aos personagens de Paulo Mendes Campos, apelidados e inventados, mas apresentados como se fossem velhos conhecidos do leitor.

É, portanto, nítida a diferença da escrita de Paulo Mendes Campos e José Lezama Lima. Lezama dirige-se a um público intelectualmente distinto, imerso na estética neobarroca. Se as crônicas de Mendes Campos flertam com vários outros gêneros literários, as crônicas de Lezama Lima são intimamente coladas ao gênero ensaio. São uma sorte de “micro-ensaios”, reflexões de um intelectual que também é artista, mas que está mais preocupado com o pensar, conscientemente traçando um projeto estético mais rebuscado do que apenas escrever despreocupadamente para um jornal.

A leitura de Lezama revela-se mais difícil de digerir porque exige atenção na análise das suas imagens frequentemente herméticas e do seu vocabulário tão denso. Além disso, é

preciso ser dono de um repertório intelectual aguçado para identificar todas as referências citadas ao longo das coordenadas. A prosa de Mendes Campos, por sua vez, é propositadamente leve: mesmo quando traz referências eruditas, elas estão camufladas em palavras que beiram o cotidiano – trata-se de um cronista mais consciente de seu público leitor, ou, ao menos, mais adaptado a ele.

A impressão que temos é que, se a crônica de Lezama nasce no cotidiano e se desloca para o erudito, a crônica de Mendes Campos nasce no erudito e se desloca para o cotidiano. Ambos artistas fazem parte de uma elite intelectual em seus respectivos países, culturalmente complexos, mas manifestam esse letramento de maneira quase oposta. A escrita de Lezama é experimental e simbolista; ele está preocupado com a riqueza de vocabulário, mobilizando um léxico quase enciclopédico em castelhano. A prosa de Campos é singela, seu compromisso é com a simplicidade; o de Lezama, com a erudição. No entanto, Lezama não deixa de ativar seu senso de humor e distinta capacidade de ironia e sarcasmo.

Se tentamos entrar brevemente na psicologia dos dois escritores, é porque a crônica é um gênero que permite – e mais ainda, deseja – a confusão identitária do personagem-narrador com o próprio cronista. Nesse sentido, o escritor está imerso em um espaço privilegiado de manifestação do “eu” na sua mais pura essência: com despreensão e criatividade, a mediação literária da crônica permite uma expressão identitária desamarrada.

Coexistindo realidade e ficção, a crônica possui particularidades que nem a literatura e nem o jornalismo dão conta de explicar sozinhos. O gênero depende do veículo jornal para sua difusão; está, portanto, necessariamente vinculado ao espaço urbano. Essa relação com a cidade começa em sua plataforma de circulação e difusão – a imprensa – mas evolui até a própria temática dos textos. O cronista é, essencialmente, um habitante cidadão receptivo, mestre em captar as energias sentidas no cotidiano das metrópoles. Subitamente inspirado, decide escrever sobre isso.

Nesse sentido, a crônica é não somente um gênero jornalístico-literário, como também uma representação do indivíduo inserido em uma determinada sociedade, sensível às transformações individuais e coletivas, sejam elas naturais ou sociais. De maneira mais abrangente, ela é um registro textual do tempo e do espaço, especialmente do cotidiano urbano, além de uma marca do que Néstor García Canclini chama de “hibridização” da cultura nos países latino-americanos (2010). E é justamente nesse hibridismo que reside a sua força.

A partir dessa perspectiva híbrida, mergulhar nas crônicas de José Lezama Lima e Paulo Mendes Campos é também mergulhar em uma época: as casas, as ruas, o comércio, os costumes, as tradições, as questões existenciais, os valores, a estética urbana, a relação com a natureza. É transportar-se para outros tempos, perspectivas e cidades como se viajássemos. Esse trabalho é, por conseguinte, um convite para viajar nesses dois mundos mediados e narrados pelos dois escritores.

Ainda que tenhamos priorizado a análise literária nessa pesquisa – naturalmente, devido à minha formação – é importante não perder de vista a dimensão interdisciplinar da crônica. Trata-se de um objeto complexo que permite chegar a conclusões preciosas também para a historiografia, a sociologia, o urbanismo e a filosofia. A abordagem interdisciplinar exige o deslocamento de conceitos hierarquizados e a tentativa de relacionar os saberes aprendidos nos diferentes domínios, não necessariamente buscando uma coesão absoluta, mas respeitando e entendendo a complexidade que o objeto estudado assume nos seus diversos contextos.

É por essa razão que concluímos insistindo na interpretação do “eu” do cronista: olhar para os textos que coletamos é também olhar para estes escritores e analisar o que eles estão tentando nos dizer sobre eles mesmos, suas cidades, suas complexidades e suas contradições. São copiosas as possibilidades de interpretação despertadas por uma “guagua” cor laranja ou um “brotinho” ao sol na praia de Ipanema; por um havanês pretensioso na Feira do Livro ou um carioca vaidoso com suas roupas; por uma memória de infância que se opõe à vida na cidade ou uma celebração natalina tradicional; por homens e mulheres ocupando espaços simbólicos, nas ruas ou dentro das casas do Rio de Janeiro e de Havana na década de 1950. As crônicas de “Coordenadas habaneras” e *O Cego de Ipanema*, para além de seus valores literários, são portas de entrada para entender e repensar algumas formas de ser e existir na América Latina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALLA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ABREU, Alzira Alves de. (org). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.].
- ALMANDOZ, Arturo. Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana. In: *Perspectivas Urbanas / Urban Perspectives*, n. 1, pp.29-39, disponível em: <www.etsav.upc.es/urbpersp>.
- ÁLVAREZ TABÍO ALBO, Emma. La ciudad en el aire. In: *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 2001, pp. 83-105.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas – edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha: edição anotada*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANTELO, Raúl. João do Rio = Salomé. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p.153-164.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas de Machado de Assis – Coleção Folha*. São Paulo: Ática, 1994, p.13-15.
- AUBES, Françoise. *Estampas de ocio, buen humor y reflexión: les chroniques de l'écrivain péruvien Edgardo Rivera Martínez*. América [Online], 49, 2016. Acesso em 26/02/2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/america/1662>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/america.1662>>.
- BASTOS, Gláucia Soares. Pall mall Rio. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p. 225-234.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

_____. O Flanêur. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILAC, Olavo. *Vossa insolência: crônicas*. Antonio Dimas (ed). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires (1923)*. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. A revelação de um cronista. In: *Bilac, o Jornalista*. São Paulo: Edusp, 2006. p.13-15.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p. 407-418

CAMPRA, Rosalba. *La selva em el damero. Espacio literário y espacio urbano em América Latina*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000. pp. 283-305

CANCLINI, Nestor García. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1997.

_____. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2019.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p.13-22.

_____. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, 1970, no 8, p. 67-89.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. “Rubem Braga”. In: *Presença da literatura brasileira III: modernismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. p. 358-371.

CAMPOS, Haroldo de. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina em sua literatura*. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARPENTIER, Alejo. *La ciudad de las columnas*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

_____. *Crônicas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

CARRERA, Gustavo Luis. *Para una línea evolutiva de la crónica en Latinoamérica*. América [online], 48, 2016. Consulta em: 11/11/2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/america/1445>> ; DOI : 10.4000/america.1445

CASADO FERNÁNDEZ, Ana: El espacio urbano de La Habana como discurso: entre la historia y la memoria. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm 1. Pp. 63-71. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/volumen03-1/articulos04.htm>> ISSN: 1989-4015

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. (org.) *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. Tropos en el tópico; Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros. In: *Casa de las Américas*. La Habana, n.200, julio-septiembre, 1995, pp. 109-113.

COELHO, Eduardo. As cabriolas de Carlos Drummond de Andrade. In: *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.261-269.

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

CORTAZAR, Julio. Para llegar a Lezama Lima. In: *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. pp.631-650.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: relação e perspectivas, conclusão*. São Paulo: Global, 1999.

- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DIMAS, Antônio. *Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo*. São Paulo: Revista Littera, 1974.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FEO, José Rodriguez. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. Havana: Ediciones Unión, 1989.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (Ed.). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.
- GONZALEZ, Anibal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- GORELIK, Adrian. A produção da “cidade latino-americana”. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 111-133, 2005.
- _____. Cultura urbana sob novas perspectivas. Entrevista de Ana Castro e Joana Mello. *Novos Estudos, Cebrap*, São Paulo, n. 84, p. 235-249, 2009.
- HEFFES, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- JIMÉNEZ, José Olivio. Introducción. In: MARTÍ, José. *Ensayos y crónicas*. Madrid, Cátedra, 2004. pp. 9-38.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2000.
- LARRUE, Christophe. *Les chroniques de Jorge Luis Borges dans El Hogar, continuum de l'œuvre littéraire*. *América* [Online], 49, 2016. Consulta em 26/02/2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/america/1606>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/america.1606>>;.
- LÁZRO IGOA, Rosario. De Rio de Janeiro a New York: crônicas de José Martí y Machado de Assis. *Fragmentos*, v. 23 n. 1, p. 085-095, Florianópolis. Jan - jul/ 2016.
- LEZAMA LIMA, José. *Sucesiva o las coordenadas habaneras*. In: *Obras Completas. Tratados en la Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

LÉZIART, Françoise. La chronique au Mexique : évolution et perspectives. América [Online], 49, 2016. Consulta em 26/02/2021. Disponível em:

<<http://journals.openedition.org/america/1617>>; DOI:

<<https://doi.org/10.4000/america.1617>>

LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p. 165-188.

MAHIEUX, Viviane. Vers une pratique accessible : la chronique latino-américaine pendant les avant-gardes. América [Online], 48, 2016. Acesso em 26/02/2021. Disponível em:

<<http://journals.openedition.org/america/1487>> ; DOI :

<<https://doi.org/10.4000/america.1487>>

MATOS, Marco Aurélio. Fernando Sabino: o verbo como aventura. In: *Fernando Sabino: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p.32-40.

MELO, José Marques De. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *História do jornalismo*. São Paulo: Paulus, 2012.

_____. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1982.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p. 75-92.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVIER, Florence. *Mexico D.F. au crible des chroniques*. América [online], 49, 2016. Acesso em: 26/02/2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/america/1699>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/america.1699>>.

ORTEGA, Julio. Prólogo: “Nueva crónica de las Islas” in: *Caribeños*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002, pp. vii-xiii.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4: de Borges al presente*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. Pp. 151-161.

PRADO, Decio de Almeida. Tentativa de crônica sobre Rubem Braga. In: *Seres, coisas lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.83-90.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Contos de Edgar Allan Poe*. (Trad.) José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1986.

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. In: *Dimensões I: o livro e a perspectiva, crítica literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p.81-87.

PORTUONDO, José Antonio. *Prólogo*. In: CARPENTIER, Alejo. *Crônicas*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1976. Pp.8-17.

PUERTA MOLINA, Andrés Alexander. La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana. *Historia y comunicación social*, 23 (1), 2018. pp.213-229.

QUICHERAT, Louis-Marie. *Dictionnaire Français-Latin*. Paris, Hachette, [s.d]. verbete chronique.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo, Boitempo, 2015.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1985.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.

RESENDE, Beatriz. Drummond, cronista do Rio. *Revista USP*, São Paulo: n.53, p.76-82, mai. 2002. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33187/35925>>

RIO, João do [Paulo Barreto]. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf>

_____. *O momento literário*. [S.I.], Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/momento_literario.pdf>

_____. *A Alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

RODRIGUES, Joana de Fátima. *Literatura e jornalismo em García Márquez: uma leitura de crônicas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e

Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. doi:10.11606/D.8.2005.tde-08012008-102243.

ROJAS, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.

ROMERO, José Luís: *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 1997.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Armando. *A Cidade na América Latina através de seus Símbolos*. Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. São Paulo: Memorial de América Latina, 1990.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: Eduel, 2011.

SLOAN, Steve. *Crônicas and Crónicas: Machado de Assis, José Martí, and the Origins of the Latin American Chronicle*. Lucero, 17(1), 2006. Acesso em 12/03/2021. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/7jq954bf>>

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematográfico de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAMORA, Armando Valdés. *La Habana en las crónicas de Jorge Mañach y José Lezama Lima*. América, 49. 2016. <<http://journals.openedition.org/america/1684>>