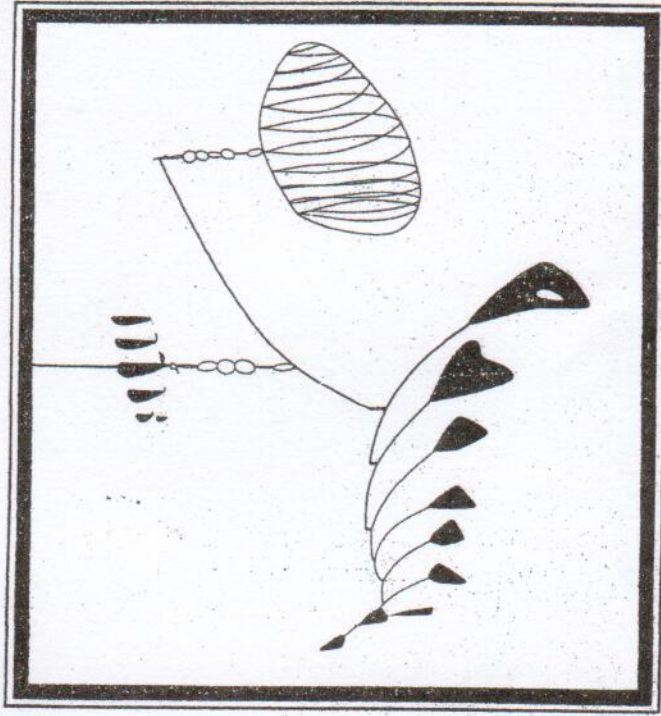


DAVI
ARRIGUCCI JR.



**ENIGMA E
COMENTÁRIO**

ENSAIOS SOBRE LITERATURA E EXPERIÊNCIA

1987


COMPANHIA DAS LETRAS

...mas brava, desastrosos e livres, em claro sinal de um novo Brasil, desastrosos e livres, em claro sinal de um novo Brasil, desastrosos e livres, em claro sinal de um novo Brasil...

BRAGA DE NOVO POR AQUI

É que havia sup...
...como se os dias tivessem mais expressão, mais intensidade, mais vida, como se os dias tivessem mais expressão, mais intensidade, mais vida...

A grande dor das coisas que passaram. Camões

Desde o princípio, teve lá sua alma que, com paixão, dizia o que era, o que devia ser, o que poderia ser...

1.

Desde que surgiu para a literatura na década de 30, Rubem Braga nos encanta com suas histórias. Ao longo dos anos, em meio às atribuições do dia-a-dia, o leitor brasileiro se habituou a esperar, em certos jornais e revistas, os dois dedos de prosa com que o "velho Braga" o prendia ao seu visgo de impenhente caçador de passarinhos. O assunto podia ser escasso ou faltar, mas o "puxa-puxa", como o chamou um dia Manuel Bandeira, se fazia assim mesmo, e tanto melhor quanto menos fosse a matéria escolhida. O narrador armava uma esparrela: o pobre leitor caía sempre, enleado naquela rede paradoxal, porque tecida de frases aéreas, soltas, borboleteantes em torno de um alvo incerto ou fugidio. De repente, naquela linguagem volátil, se encontrava terra-a-terra com a poesia do cotidiano.

Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera. Também se tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século.

Sua prosa, desataviada e livre, era claro sinal disso. Mas era um escritor diferente, pois havia escolhido um espaço diverso de criação: o espaço dominado pela informação jornalística. E, novo paradoxo, se destacara naquele meio moderno da informação, como se o que trazia para expressar fosse inteiramente incompatível com o jornal.

É que trazia algo escasso nos tempos atuais: a sua própria experiência. Uma experiência particular, densa e complexa, inusitada para o tempo e o lugar, mas capaz de se transmitir a muitos que nela se reconheciam, permeáveis ao que havia ali de comum e solidário. Uma experiência que se transmitia por histórias, pela arte do narrador, que parecia vir de outros tempos e retornar o fio da tradição oral, nunca interrompido no Brasil, enlaçando-se ao mesmo novelo dos contadores de *causos* imemoriais.

Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer, com precisão crítica, o que eram aquelas crônicas. Pareciam esconder a complexidade pressentida sob límpida naturalidade. Disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar. E, no entanto, uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato; uma frase em geral curta, com preferência pela coordenação, sem temer, porém, curvas e enlaces dos períodos mais longos e complicados; uma sintaxe, enfim, leve e flexível, que tomava liberdades e cadências da língua coloquial, propiciando um ritmo de uma soltura sem par na literatura brasileira contemporânea.

Do ponto de vista do gênero, eram narrativas, contavam quase sempre uma história, mas muitas vezes de um jeito tão tênue e esgarçado, que pareciam mais a meditação lírica de um Eu que falasse sozinho, recordando contemplativamente, em tom confessional, momentos vividos com grande intensidade. Mas esses momentos, marcados pela subjetividade, se enredavam de algum modo num relato objetivo, que se abria ao leitor, tornado uma espécie de ouvinte íntimo, trazido para junto de uma interioridade cujo contacto era imediato. Vistas como narração de

um caso pessoal ou relacionado com o autor, sempre disposto a desfiar suas memórias capixabas atadas a instantâneos do mundo urbano, logo revelavam seu parentesco próximo com o conto. Não diretamente com a forma literária moderna desse gênero, que, como se sabe, vem do Romantismo e de Edgar Allan Poe, mas com a *forma simples* do conto oral, ou mais propriamente com o *causo* popular do interior do Brasil, onde um saber feito de experiências se comunica de boca em boca por obra de narradores anônimos. O cronista era um tipo de narrador (assim como o cronista medieval era o narrador da História), portador de uma sabedoria prática acumulada lentamente ao longo dos anos vividos no interior ou em contacto com a vida de província. Substância remanescente do passado, matéria viva ainda nas mãos daquele que molda suas histórias com o que pôde aprender da vida e deixa na massa fugaz dos dias a marca da memória do que passou.

Muitas vezes a literatura brasileira já foi beber nessa fonte da tradição oral, como se vê em Simões Lopes Neto, em Mário de Andrade, em Guimarães Rosa, em Pedro Nava. Um amplo repertório de narrativas da campanha gaúcha, da região amazônica, do sertão e da roda familiar do interior de Minas se incorporou à forma artística da chamada literatura culta. Um material heterogêneo e variado, que se diria primitivo, arcaico ou tradicional, mas que serviu à constituição de obras cujo modo de ser prefigura a modernidade ou é essencialmente moderno. Na maior parte delas (no Mário de *Macunaima*, em Rosa, em Nava), a mescla peculiar de gêneros que as torna difícil de classificar, do ponto de vista dos padrões tradicionais da convenção literária, parece articular-se em profundidade com as peculiaridades da realidade representada, cujo traço marcante é o desenvolvimento histórico desigual. A solução estética, diferente em cada caso, não deixa de implicar o mesmo problema crítico fundamental: pelo seu modo de ser *sui generis*, elas tornam ostensiva a questão das relações entre a forma mesclada que apresentam, a matéria tratada e o processo histórico-social a que, até certo ponto, parecem corresponder. No caso específico de Rubem Braga, menos ostensivo, são as narrativas da infância e da terra capixaba que afloram de repente no chão da cidade

moderna, criando o efeito de estranheza poética de um narrador deslocado ou erradio, cidadão do mundo entretido em contar histórias do que ao seu redor já não tem história. O que se esfuma ou se apaga, à distância, ou se foi, definitivamente, delineia o traço da beleza na prosa de Braga, tão envolvida, por outro lado, com eventos da atualidade.

Quando se pensa nas suas histórias, a gente logo nota que formam uma mescla ímpar, difícil de deslindar, entre o tradicional e o moderno, assim como uma liga estreita entre o passado e o momento presente. É que nele é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhes a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da *visão* instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido.

O presente pode então ser apreendido na forma de um momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no entanto, se apresenta por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea, que se vai perder em seguida. O que passa se faz símbolo. E na breve fulguração dos símbolos, se recobra o que se esfumava na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento. Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. Contra o fundo de sombras da memória, que é também da morte e do esquecimento, brilham por um instante as imagens simbólicas. As imagens, passageiras como as sombras.

2.

De repente, estamos diante de um quadro que o olhar desponível do escritor surpreendeu um dia "numa praia qualquer perdida": duas meninas — uma de verde, outra de azul — brin-

cam na espuma. Uma imagem de "uma beleza ingênua e imprevista" que rebrilha ressuscitada, "por um momento apenas", na visão contemplativa de um Eu que recorda. Para ele, ser feliz no instante se torna um imperativo, pois no "quadro de beleza", cheio de graça e felicidade, pronto se insinua um vento de tristeza e angústia: "aquele momento ia passar". E se esforça então para partilhar o momento belo, feliz e fugaz, de que a crônica é a forma expressiva, na medida em que resgata a imagem do instante perdido pela narrativa do que se foi. A memória épica recupera para a contemplação lírica o que passou, trazendo de volta à consciência e à luz do presente um instante dissolvido na corrente do tempo, onde também se acha imerso o narrador, muito marcado pelo senso da transitoriedade de tudo em volta e de si mesmo.

Em consequência, a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja parece adquirir em Braga a dimensão materialista do velho tema pagão do *carpe diem*, pois se liga diretamente ao prazer material dos sentidos, numa espécie de negaceio erótico que torna o instante presente inadiável. Há um sensualismo forte nessa prosa, fascinada com os encantos do mar e das mulheres, sobretudo das mulheres, mas também com o gosto da comida e da bebida, com a forma dos objetos e das palavras — estas escolhidas por uma sensibilidade que se compraz no recorte material da expressão, no som, no tamanho, na disposição. Como se vê nesta figura truncada de mulher, surpreendida num belo instante à boca da noite e representada com fina arte, de modo que o significado se faz materialmente sensível na forma das palavras:

Era tão linda assim, entardecendo, que me perguntei se já estávamos preparados, nós, os rudes homens destes tempos, para testemunhar a sua fugaz presença sobre a terra. Foram precisos milênios de luta contra a animalidade, milênios de milênios de sonho para se obter esse desenho delicado e firme. Depois os ombros são subitamente fortes, para suster os braços longos; mas os seios são pequenos, e o corpo esgalgo foge para a cintura breve; logo as ancas readquirem o direito de ser graves, e as coxas são longas, as pernas desse escorço de corça, os tornozelos de raça, os pés repetindo em outro ritmo a exata melodia das mãos.

Mas logo se percebe que esse materialismo que esplende momentaneamente, saudável e alegre, se deixa encobrir pelas sombras, por um senso fundo da destruição que mina cada instante de festa dos sentidos, nuvem de tempo e melancolia que cobre lembranças luminosas:

De repente é apenas essa ginásiana de pernas ágeis que vem nos trazer o retrato com sua dedicatória de sincero afeto; essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe.

A poesia do instante que a prosa de Braga evoca, ao trazer consigo a alegria dos sentidos, nos faz pensar no vínculo que prende a memória ao corpo, à experiência do corpo, ao que se experimentou antes de tudo sensorialmente. Em certa medida, pois, o materialismo dessa prosa tem a ver com o próprio processo de percepção do momento poético, correspondendo, ao que parece, a um impulso de exaltação da vida física. Entretanto, verificamos que se trata também de uma "dolorosa exaltação", como diria o próprio Braga num verso de poeta bissexto. A base material das lembranças nos remete simultaneamente ao destino geral da matéria, submissa nas mãos do tempo, seguindo o curso contínuo das mudanças. A impressão aguda do momento de beleza se faz então sempre contra o fundo móvel da sucessão temporal. Quando o gesto momentâneo é captado numa expressão plástica que imita às vezes o quadro ou a escultura, como nos exemplos anteriores — as meninas, a mulher ao crepúsculo, a ginásiana —, isto se dá sempre contra o *perpetuum mobile* da existência, sob ameaça iminente de destruição. O instante instável brilha contra as sombras.

O momento que se esgarça está preso a um tecido de lembranças; o que está indo se enlaça ao que já foi, fio solto que a memória se esforça por resgatar do sumidouro do esquecimento. A percepção do momento presente é acompanhada por esse tecido de lembranças: coisas passadas e vividas, experiências ressuscitadas no instante. O passado que aflora relembra o corpo que sentiu primeiro, reavivando-se o prazer primordial dos sentidos, e assim se reatam sensações adormecidas. Estas vão constituir a matéria-prima de uma história de seres e objetos diante

de uma sensibilidade através do tempo. História que o narrador recupera, ao seguir o fio da memória, recompondo a teia de lembranças que o envolve nos seres e objetos evocados.

Deste modo, no seu ritmo mais profundo, a prosa de Braga parece implicar o tempo sob dois aspectos principais: o instante e a duração. Primeiramente, um tempo do êxtase, do raptó, do momento iluminado, do instantâneo fotográfico — espécie de tempo congelado, cristalizado em imagem, mas destinado a passar, pois é apenas um instante no movimento sem parada da existência, por isso mesmo associado, interiormente, a um sentimento da fugacidade irreparável das coisas e a um travo de melancolia. Este sentimento do tempo supõe, por certo, uma sensibilidade moderna, formada no espaço das grandes metrópoles do capitalismo industrial, excitada pelo dinamismo da técnica em constantes transformações, pelo ritmo trepidante da vida urbana, pelo bombardeio informativo, pela exigência desenfreada de novidades do mercado — tudo acentuando o efêmero das coisas. O cronista (o Eu que nos fala), quase sempre personagem principal de suas histórias, é antes de tudo um estado de ânimo. Tem um ar pensativo, ruminante e lírico, encaracolado em si mesmo e às vezes também na fumaça do cigarro; é um contemplativo, que parece manter diante da vida ao redor uma atitude tolerante de passividade receptiva. Por esse lado, seus antecedentes históricos vêm do século passado e são personagens típicos da cidade grande: o *flâneur* e o *dândi*, como nosso João do Rio, mais perto no espaço e no tempo, mas herdeiro também dos modelos parisienses. Ele é ainda o indivíduo recluso na solidão da grande metrópole, mas nutre uma curiosidade intensa por tudo aquilo que não é o Eu. Seus olhos passeiam casualmente pela cidade, por essa paisagem moderna, pelos amores, seus e dos outros, instáveis como tudo. Num mundo que privilegiava o instante e a mudança, o acaso desempenha também um enorme papel no jogo de todo dia. Andar à toa, passear os olhos ao léu: de repente, no meio do tráfego fervilhante, a mulher que passa, o momento fulgurante, a *visão*, para se perder num segundo em qualquer rua estreita e rápida. Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão prepa-

rados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética. Por isso sua prosa, em sua continuidade fluida, tem um ritmo em que se destaca o tempo forte da *visão* — imagem, súbita iluminação, epifania —, no espaço urbano e dessacralizado da vida moderna.

Por outro lado, há nessa prosa também o ritmo sereno da narração, associado, ao que parece, à permanência das coisas no tempo, à memória do que o cronista viveu e aprendeu no passado interiorano: uma experiência mais socializada pelo contacto de rua e brinquetes com os meninos mais pobres e com o trabalho da gente humilde, assim como muito marcada pela proximidade da roça, do rio, do mar, da natureza. O lento processo de aprendizagem e assimilação à interioridade do modo de ser das pessoas, dos objetos e dos entes naturais, observados atentamente e sentidos na intimidade, nos dias compridos de província — a matéria ainda viva na fantasia do narrador. Assim o cronista moderno ao mesmo tempo dá voz ao narrador da tradição oral, contador de *causos* emigrado para a cidade que, ao narrar por escrito, parece estar acompanhando ainda o curso natural das coisas dos tempos de outrora.

O velho Braga mescla, então, entranhadamente, os instantâneos líricos, saídos das formas de vida e do espaço da modernidade, à velha arte do contador de histórias, que, embora no seu caso venha do interior, parece esquivar-se de todo tempo, guardando sempre algo de um outrora ainda mais distante, alguma coisa da atmosfera primitiva e mágica de um passado ancestral e da sabedoria oracular, a latência funda e a analogia estrutural do mito. Mediante visões fugazes, instantâneas que têm a surpresa poética de uma epifania no chão bem terreno da cidade moderna, se reata de repente a antiga história perdida dos objetos e dos seres. Presos concretamente à experiência viva do narrador, retornam a um contexto natural e exemplar, onde um dia fizeram sentido, com uma plenitude desaparecida do presente, só vislumbrada no momento fugidio do relance poético.

3.

Provavelmente sem querer, o cronista retoma por essa última via uma longa linhagem que, vinda do pós-simbolismo, penetra na literatura moderna: a dos coletores de epifanias. Tem sido mostrado, por exemplo, como em James Joyce, para citar apenas um dos mais famosos desses coletores, a noção de epifania remonta à leitura de Walter Pater, dos simbolistas e ao sensorialismo decadista de D'Annunzio. Um leitor atento e minucioso poderá, quem sabe, detectar ecos ou resquícios da literatura pós-simbolista na prosa modesta e despreziosa do cronista brasileiro. Sentirá talvez algum elemento da atmosfera proustiana à sombra dessas meninas em flor à beira-mar, na crônica há pouco citada, ou raízes latentes do Impressionismo, ao tentar compreender o processo perceptivo e os vínculos do escritor à sensibilidade moderna para as impressões efêmeras. Contudo, o que parece mais seguro e importante é reconhecer a relação de Braga com a tradição pós-simbolista por intermédio de um poeta do Modernismo brasileiro: Manuel Bandeira, em cuja poesia ele terá descoberto de fato profundas afinidades.

Assim, a *visão* instantânea que se cristaliza tantas vezes nos textos do cronista se aproxima muito do *alumbramento*, de Bandeira, em ambos pesando o senso modernista do momento poético, com ligações mais do que prováveis à tradição do pós-simbolismo no poeta. Para ambos, o momento de manifestação sensível da poesia, o instante epifânico, se rodeia de luminosidade (como já se vê em "alumbramento"), da mesma forma, aliás, que essa revelação se mostra envolta, para Joyce, em *radiance*. A manifestação sensível tende ainda, para ambos, a se converter em símbolo de uma experiência rica e complexa, na qual os componentes sensoriais — impressões sensoriais e êxtase erótico — se ligam naturalmente a outros — emotivos, intelectuais e poéticos. Na verdade, através de Bandeira, se pode compreender melhor os vários aspectos da natureza complexa dessa experiência simbólica, que se busca expressar sempre com a máxima simplicidade.

No poeta, o relance que, intermitentemente, desvela a poesia equivale, com clareza, ao desnudamento da amada (ambi-

guamente poesia e mulher), sugerindo-se uma fusão de raiz entre o poético e o erótico, como se se tratasse de uma percepção nascente, onde a emoção poética mais elevada se acha sempre soldada à base material do corpo. A expressão, no esforço de religar ou manter unidos o elevado e a base física e prosaica, tende, então, a um tipo de *mescla estilística*, comum a muitos dos modernos desde Baudelaire, como apontou Erich Auerbach. É de fato em meio ao cotidiano mais prosaico que o cronista tem a *visão*: ali se dá a presença palpável do “mistério da poesia”, toque do sublime (muitas vezes associado também à revelação de uma mulher) que ele procura exprimir, à maneira do poeta de *Libertinagem*, num *estilo humilde*. No caso, tal expressão já começa a se esclarecer quando se pensa como o poeta considerava o poético: a poesia pode estar presente “tanto nos amores como nos chinelos”, disse com humor Bandeira, lembrando Machado de Assis. Além disso, ela “é feita de pequeninos nadadas”, afirmou noutra ocasião. A verdade é que, para ambos, cronista e poeta, o maior valor parece residir no mais simples e só se mostra na forma mais despojada, a única capaz de criar de imediato o contacto humano com o que há de mais alto e com o leitor. Num átimo, o mais elevado se revela perto do corpo e do chão e ali se deixa colher pela expressão corriqueira. O “grande mistério”, observou por sua vez o velho Braga, “é a simplicidade”. E desse mistério todos podem participar em razão da própria linguagem em que ele se exprime: trata-se, como esclarece o cronista, de “dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia”. Solução simples, com a qual concordou inteiramente o poeta, ao comentar, numa crônica, a concepção do mistério poético segundo Braga. Simples e difícil, porque requer uma “audácia mágica na simplicidade”, conforme assinalou, a propósito das rimas pobres de Camões, o crítico Augusto Meyer.

Ora, o grande campo magnético onde o mistério da poesia se renova a cada dia e pode, de súbito, revelar-se ao comum dos mortais é o cotidiano. Na perspectiva do cronista, o cotidiano — “o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil” — se mostra como o espaço propício a uma busca poética que deseja fazer “alguma coisa simples, hon-

rada e bela”. Ali se pode compreender como o mais humilde, o muito pequeno constitui, na verdade, a vida; como o pequeno nada faz parte da vida diária, sem se afastar do infinitamente grande. Dali, então, se pode tirar uma lição, além de vida, de linguagem, estilo e poética: a de “atingir o máximo de matices com o mínimo de elementos”, como quem tira muito de pouco, ao se dar conta do sublime oculto nas pequenas coisas. O cotidiano surge, desse ponto de vista, como o lugar da mistura artisticamente mais fecunda, pois vira uma espécie de modelo da vida real para o escritor: é onde o mais alto aparece mesclado ao baixo; o puro ao impuro; o poético agarrado ao erótico; a cidade atravessada pelo campo; o passado preso ao presente; o símbolo à terra; o tradicional ao moderno; o espírito à matéria. É nesse cadinho que se dá a *visão* — núcleo poético das crônicas, onde, como num poema, muitas vezes se consegue de fato “insuflar numas tantas locuções trivialíssimas” o mistério da poesia, conforme o entendia Bandeira. Quando formulou, na década de 40, numa crônica justamente intitulada “O mistério da poesia”, seu ideal de linguagem poética, Braga reafirmava, com ironia diante do falatório então reinante sobre a obscuridade e o mistério da poesia, a linha mestra de Bandeira. Este, já anos antes, havia sido atacado por Otávio de Faria, partidário eterno do sublime, por ter trazido a poesia ao terra-a-terra.

Tanto quanto para o poeta, também para o cronista a humildade se converte de valor ético em valor estético, configurando propriamente uma atitude geral diante da vida e da arte. A insistência com que emprega a própria palavra “humilde” e outras correlatas é índice dessa atitude fundamental. Por esse lado, Braga, cujo materialismo tantas vezes jubiloso e chegado ao erótico se mostra ainda próximo ao do poeta, parece assumir, paradoxalmente, uma atitude cristã ou com algum componente cristão, assim como Bandeira, em quem já se achou um franciscanismo essencial, de expressão ascética e despojada. A questão é muito funda e complexa, mas talvez se esclareça um pouco, se pensarmos na natureza mesclada do cotidiano que, de alguma forma, a arte de ambos procura imitar com meios e modos variados, até certo ponto desentranhados da própria matéria imitada.

Alfredo Bosi tem analisado, com argúcia e fecundidade, o que chama de *materialismo animista* (porque fundado na junção de corpo e alma), para explicar o modo de ser de toda nossa cultura popular, conforme ela se mostra no cotidiano do pobre. Neste, costumam fundir-se as esferas do trabalho manual, das necessidades básicas, da obrigada e difícil sobrevivência e as das crenças religiosas, superstições, de todo imaginário e produto mental, num mundo misturado e único — mundo esse, ao contrário do da racionalidade burguesa, nem um pouco *desencantado*, para empregar os mesmos termos de Max Weber utilizados pelo crítico. O próprio Bosi lembra ainda como, no terreno literário, esse materialismo aliado a um universo potencialmente mágico serve, por exemplo, à compreensão da perspectiva adotada por Guimarães Rosa em suas narrativas. Talvez se possa pensar em algo análogo, embora não idêntico, com relação a outros escritores anteriores a Rosa, já no Modernismo, que, se não reproduzem, obviamente, a perspectiva cultural do cotidiano dos pobres, aproximam-se dela, por imitação, ao buscarem uma visão mais adequada da realidade brasileira, por trás da visão das classes dominantes e da história oficial do país, tendência essa facilitada, em alguns casos, pela própria natureza da experiência pessoal trabalhada esteticamente.

No caso de Bandeira, por exemplo, sem perder de vista o peso de determinações de outra espécie, vindas da tradição artística e literária do momento, entre outras, se nota uma nítida aproximação a um cotidiano que não é exatamente, em termos de classe, o do poeta. Por condições específicas de sua formação e da experiência que teve, não há dúvida de que sua sensibilidade se torna muito receptiva, se não adere, às formas de vida do cotidiano popular, tal como pôde observá-lo de perto em seu quarto também pobre de doente recolhido e solitário, no morro do Curvelo e no coração da Lapa, no Rio das décadas de 20 e 30, quando reencontrou a pobreza com que já tivera contactos, no trecho decisivo da infância passado no Recife. Braga é claramente herdeiro da tradição bandeiriana e, sobretudo por via dessa, da modernista. No entanto, o quanto sua atitude estilística deve direta ou indiretamente à tradição cristã, difusa ou não no cotidiano popular, com o qual também teve contacto estreito-

to, é um problema por demais amplo e complexo para ser desenhado aqui. O fato é que a iluminação espiritual, em seu caso como no do poeta, sempre está bem perto da terra dos homens (e dele mesmo, leitor de Saint-Exupéry): é uma espécie de "iluminação profana", expressão que serviu, como se sabe, a Walter Benjamin para examinar a antropologia poética dos surrealistas, tocados pelo êxtase, mas com os pés no chão histórico e com os olhos na revolução social. Ainda no caso mais modesto de Braga, a crônica toma uma forma realista que se plasma com essa matéria mesclada do cotidiano, aspirando, humildemente, à comunicação humana e fazendo da solidariedade social um valor básico, a ser buscado sempre, apesar de certo ar de leão-marinho, soturno e solitário, que às vezes mostra o cronista. Sua disposição intrínseca para a percepção do poético no cotidiano popular, além da tendência modernista, via Bandeira, só pode ter sido facilitada e estimulada pela sua formação interiorana, com seus elementos de uma experiência mais socializada, no espaço rústico, à beira-rio ou à beira-mar, pela proximidade das pessoas humildes, que tanto aparecem nas crônicas, ao lado de formas do trabalho manual, pelas quais sempre demonstrou o maior interesse e atenção. De tudo isso, decerto, o cronista aprendeu um pouco sobre a vida e seu ofício de escritor. Só assim se explicam histórias como aquela do padeiro, que, sem mágoa e sorridente, avisava gritando, depois de deixar o pão à porta do escritor todo santo dia:

"— Não é ninguém, é o padeiro!".

4.

Há de fato uma constante aproximação, nas histórias do velho Braga, às formas da vida e do trabalho simples, aos objetos esquecidos, às coisas antigas, aos entes da natureza, aos seres e às coisas humildes em geral. A vista deles, o cronista parece apurar seu senso do desvanecimento de tudo: torna-se particularmente sensível à fugacidade irremissível do mais frágil, que, quase sempre, é também o mais pobre. E justamente as

coisas mais humildes são as que têm sempre, para ele, uma história que vale a pena contar.

O que está passando, vai passar ou já passou pode ser o bonde Tamandaré, um tacho de cobre, um canivete, um par de luvas, um braço de mulher, uma borboleta amarela, um retrato de namorada, a própria namorada, a moça que saltava na água azul, uma viúva na praia, um cajueiro, o cachorro Zig, um corupião, um remanso do Itapemirim, uma casa, ou qualquer outro ser, fato prosaico ou coisa banal. Tudo o que tenha feito parte um dia da vida e possa ainda boiar, no presente ondulante e descontínuo do cronista, será susceptível de lembranças e histórias. Apenas é preciso que constitua, na velha expressão de Eliot, uma sorte de correlato objetivo da emoção lírica, ao mesmo tempo, gancho da memória e das narrativas.

Ao contar histórias do que parece hoje tão sem importância, na verdade o narrador recobra para nós a dignidade dos objetos: o esforço e o trabalho que custaram; a dor, o prazer ou a alegria que deram alguma vez; a peculiaridade ou a complexidade de seu modo de ser; a relevância de seu papel no curso da existência e tanto mais. Tudo quanto há de mais esquivo ou difícil de guardar — gestos momentâneos, atos gratuitos ou falhados, feições esbatidas ou apenas entrevistadas, palavras soltas —, tudo vale o empenho do narrador em contar o seu mundo contra o roer do tempo. Sua tarefa “vã e cansativa” acaba por dar a conhecer, de algum modo, a medida da importância dos seres, da nobreza da matéria, do valor de cada pequena coisa, quando vivamente enraizada na experiência humana. Mas o Eu que narra também se consome narrando, vendo-se na perspectiva do que foge; é também um Eu lírico que se mede pelo mesmo sentimento do tempo, solidarizando-se a essa espécie de “tristeza das coisas” destinadas a passar, em que ele próprio se espelha e se esfuma. O Eu que conversa conosco ou sozinho nas crônicas de Braga narra liricamente, pois inclui na perspectiva do que narra o sentimento do que foi ou está indo, que é também o sentimento de sua própria precariedade.

A figura do narrador, tal como é representada no interior dos textos, desde as primeiras crônicas, tende a se recortar a distância, afastando-se do presente, indo-se também, apesar da

imediatez do contacto com o leitor que a linguagem e a situação coloquial do estilo humilde propiciam. É o que se observa, por exemplo, na expressão “velho Braga”, com que o escritor desde há muito batizou o *alter ego* que lhe serve de máscara ficcional, a *persona* em que se desdobra ao contar suas histórias. Com certeza, ela facilita a aproximação do leitor, criando simpaticamente um espaço de intimidade acessível. Mas o tom de bonomia auto-irônica será também um método de distanciamento épico com relação ao presente da crônica rotineira, voltada só para os eventos do dia. Esse esfumar-se no pano de fundo por trás da atualidade é um meio de enlaçar e reavivar o passado distante que servirá de contexto e, muitas vezes ainda, de fonte poética para o fato atual que se comenta. Este, mesmo o mais atraente pela novidade, também vai passar; na verdade, os fatos de atualidade são como os saltimbancos que passam, numa das crônicas; ressuscitam “emoções misturadas de infância e adolescência, perdidas e esquecidas” e depois se vão, “com sua graça de milagres”. Assim, compõe com o meio onde aparecem as crônicas — o jornal, a imagem por excelência do efêmero irreparável.

A fulguração do instante é breve e fugidia: um mostrar-se repentino e rápido daquilo que logo se esvai no esquecimento. Por isso, há sempre realmente alguma coisa de vão no gesto que busca fixá-la, como o do cronista, movido pela iluminação de um momento, mas imobilizado na atitude de coletor de sombras passageiras. É com certo cansaço ou languidez que o velho Braga insiste em escrever para fixar a percepção nascente que em seguida se perde, como se vê em sua frase tantas vezes reiterativa, rodopiando em vão em torno de um alvo esquivo. O traço de melancolia só se acentua com a consciência do limite da linguagem; prisioneiro numa cela de palavras, o cronista vê, impotente, esvair-se no fluxo o real das coisas, entrevisto num momento luminoso:

Foi apenas um instante antes de se abrir um sinal numa esquina, dentro de um grande carro negro, uma figura de mulher que nesse instante me fitou e sorriu com seus grandes olhos de azul límpido e a boca fresca e viva; que depois ainda moveu de leve os lábios como se fosse dizer alguma coisa —

e se perdeu, a um arranco do carro, na confusão do tráfego da rua estreita e rápida. Mas foi como se, preso na penumbra da mesma cela eternamente, eu visse uma parede se abrir sobre uma paisagem úmida e brilhante (...).

Unido ao que passa pela condição e pela sensibilidade, ser tão precário quanto as coisas precárias que observa, ele parece, no entanto, situado à margem da corrente e se mostra infenso à mudança contínua de tudo. Ao deter sua atenção sobre coisas antigas, procura destacar as mais resistentes à transformação ao longo do tempo — o guarda-chuva, a cadeira de balanço —, como se compartilhasse com elas a solidão marginal de quem, à beira do redemoinho central das mudanças (nem por isso deixando de mudar) olha, com paciência humilde, os rumos inevitáveis do mundo num desconcerto cada vez maior.

A comunhão na precariedade das coisas sob a ação do tempo; a empatia com os seres humildes em face da destruição; o senso agudo da mobilidade do real, da instabilidade dos sentimentos e do instante presente; a solidariedade e a tolerância para com os semelhantes, todos esses traços importantes da posição do cronista diante da realidade parecem atrelar-se, à primeira vista, à atitude conservadora de um moralista nostálgico, resistente a qualquer transformação do mundo e idealizador de um passado idílico que nunca existiu. A essa atitude corresponderia o tom ameaçador de profeta bíblico (se descontada a ironia) com que o cronista verbera às vezes sua época: "Ai de ti, Copacabana!". Na verdade, porém, a questão é outra, exigindo uma compreensão mais abrangente, capaz de incluir as condições e dar conta da dimensão irônica do escritor.

As histórias do velho Braga nos falam da roça e da cidade. *A cidade e a roça* é, significativamente, o título de uma de suas coletâneas de crônicas e exprime os pólos de atração do imaginário do autor, para quem eles nunca andam separados. É que essas histórias compõem um espaço amplo e mutável, uma espécie de geografia sensível, obediente aos desígnios da memória e da emoção, em cujos mapas uma pequena cidade da infância — Cachoeiro de Itapemirim — se gruda naturalmente aos grandes centros do vasto mundo. E quem as conta é um homem ao mesmo tempo sedentário e itinerante, às vezes identificado ao la-

vrador, às vezes ao marinheiro, agarrado ao velho cajueiro plantado no coração de sua terra e da tradição interiorana ou o hóspede errante das grandes cidades do mundo, sempre saudosos de uma casa imaginária, cheia de ecos da infância e do interior capixaba.

A preocupação ética, que é um dos traços fundamentais das narrativas, constitui um dos aspectos da sabedoria desse narrador, de feição prática, apegado à tradição rural, à experiência da terra e da casa no interior, dado à expressão proverbial e irônica, mas capaz de ser um conselheiro bastante tímido e desajeitado diante das situações e emoções novas, nascidas da cidade grande, onde lhe tocou viver. Em pleno industrialismo, esse narrador se aferra ao artesanato da memória e da imaginação, trazendo dados de uma experiência morosamente acumulada num modo de vida em duro contraste com o ritmo dos grandes centros. Num texto como "O mato", se percebe com nitidez a proximidade dos opostos — o homem buscando a fusão mítica com o mundo natural em pleno centro da metrópole, como se um passado ancestral aflorasse, com a esperança de uma felicidade primeva, eliminando a consciência e o desgarramento essencial, no miolo da vida moderna. Mas logo se vê que esta evasão momentânea é também fugaz e sitiada, funcionando como um ponto de fuga que só aprofunda a perspectiva do ser erradio no presente. O cronista parece sempre tentado a franquear a fronteira entre "a cidade dos homens e a natureza pura". Por isso, o Rio de Janeiro, cidade que tanto ama e de que tanto fala, com seu convite à "evasão fácil para o mar e a floresta", surge para ele como cidade eleita, onde até quem leva a vida mais dura tem seu instante de sonho: "bela, insensata e frívola". Uma cidade feminina e passageira também — equilíbrio instável sobre a fenda profunda.

Assim, o que parece apenas uma reação conservadora e moralista, refugiada num artesanato estetizante para escapar ao industrialismo e à modernização todo-poderosa, na realidade é mais um núcleo de resistência dessa outra forma de vida, carregada na corrente, misturada à outra moderna, formando um modo de ser mesclado, em que a nostalgia não é propriamente do passado rural já sem sentido, mas de um centro inexistente,

de uma harmonia irremediavelmente desfeita, de uma *casa* a que já não se pode voltar. Descentramento radical do ser, que faz da imagem da casa um motivo recorrente e simbólico no espaço das histórias de Braga.

Como abrigo dos valores da intimidade, ela faz parte da essência de um "sonho de simplicidade" que ocorre ao cronista "no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana". Por certo, sua "Receita de casa" retoma traços da casa ideal da infância, com porões cavados no tempo: "cemitério de coisas", onde memória e imaginação de mãos dadas engendram o mundo imaginário das crianças, mas onde elas podem ter também a perspectiva histórica do que passou, da própria infância perdida dos adultos, de "dignidade corrompida" pela passagem dos anos. Na verdade, nessa casa ideal do narrador, o porão não é apenas o espaço que sob os pés da família oculta o inconsciente dos vivos, mas o lugar do medo do escuro, do verdadeiro monstro do escuro que é o tempo. É certo que ela às vezes ainda surge como uma espécie de couraça amplificada do Eu, refúgio do sujeito solitário e tímulo antecipado, como se vê em "A casa". Mas é principalmente como um escudo contra o tempo que parece atuar. Resistindo à passagem destruidora, ela encarna uma ordem próxima à da natureza: em torno dela se dispõem as árvores — o pé de fruta-pão, o cajueiro — e os animais queridos — ali está enterrado o cachorro Zig. De certo modo ela centraliza o mundo, aos olhos do cronista, sugerindo a harmonia do indivíduo com o universo, cindida no tempo.

Contudo, em nenhum outro texto de Braga o símbolo da casa mostra maior foco de irradiação e tão grande poder de síntese quanto em "A navegação da casa". Ali estão os profundos vínculos com a fugacidade das coisas e a memória da infância. Nesse texto admirável, o narrador, fugindo à vida errante e à tristeza de um hotel em Paris, por assim dizer reinaugura, com a presença de amigos, o espaço de uma velha casa, marcada pelos sinais da luta contra as intempéries e as guerras. A casa, metafórica num barco à deriva no tempo, sujeita às traições sucessivas do tempo a cada instante, aparece impregnada pela substância humana resistente dos que nela viveram e sofreram, mergulhada na experiência de gerações, reencontrada agora por

aquele que nela de novo busca abrigo, um espaço onde pode sonhar protegido. Postado diante do fogo (da imagem ancestral do fogo), o narrador, rodeado de amigos e lembranças (dos "fantasmas cordiais que vivem em minha saudade"), transporta para ali seus deuses lares ou os redescobre, regressando, ao afundar-se no sonho contemplativo diante do fogo, à imagem do menino que um dia foi. O texto percorre um caminho imaginário e retrospectivo através da casa, até a infância, refazendo um cosmogonia, num momento complexo de meditação solitária, devaneio, recordação e, ao mesmo tempo, de solidariedade e comunhão humana. A recordação contemplativa do Eu ultrapassa aqui o limite da memória individual, da infância evocada, insinuando a fusão num passado imemorial, a que a imagem arquetípica do fogo se presta de modo sugestivo. Aqui se percebe um sentido solene e alto, dado às palavras de todo dia: na casa à deriva parecem vibrar ainda ecos de uma mensagem lacônica e distante, através de gerações, sem que se saiba bem o que seja — mistério oracular a que um cronista humilde dá o nome de poesia.

Assim, a casa tende a redimir o narrador do descentramento presente: torna-se o espaço mítico de um cosmo desejado, de um universo harmônico sonhado, mas, em última instância, inacessível para um ser dividido e instável no curso do tempo. Reunindo aspectos psicológicos e ontológicos, a casa é, pois, a imagem de um contraponto fixo, ponto de estabilidade para o ser que o deseja e busca, enquanto se torna consciente de que tudo flui, corrompendo-se. Mas é também um fragmento da duração perdida, que, simbolicamente, se reilumina junto ao fogo, carregado de tempo vivido. Imagem de um desejo impossível.

A nostalgia de uma verdadeira casa é então um sentimento moderno no velho Braga, embora se associe com frequência à memória da infância e do passado capixaba. A evocação do que se foi não preenche o vazio presente do desejo; antes lhe dá um fundo perdido, que se persegue um pouco a esmo e sem alcançar. E se trata da perseguição de um sentido que o tempo só afasta; a temporalidade se divorciou do sentido, forçando a busca errante em progressiva degradação. O gesto do narrador de rodar-se dos seres e das plantas, refazendo a "Casa", tem

a rara poesia das coisas que se foram, só nos deixando a memória vã de ter tido uma vez entre os dedos sua forma fugidia.

5.

No centro da obra de Rubem Braga estará talvez o desconcerto do narrador tradicional, cujo saber, fundado numa experiência comunitária de outros tempos, perde a eficácia no mundo moderno. É muito perceptível a dificuldade desse narrador para generalizar a experiência pessoal, transformando-a em conselho prático para os outros, ao mesmo tempo que essa experiência em si mesma se vai tornando cada vez mais rala, num mundo que adotou o ritmo desnordeante das mudanças contínuas e imprevisíveis.

Na década de 30, Walter Benjamin já via a figura do narrador perdendo-se a distância, desaparecendo do presente à medida que a nossa capacidade de trocar experiências se ia rarefando em face de um mundo em contínua transformação, onde o único modo de comunicação humana que conta é o da rápida informação. Contraposta à experiência lentamente assimilada e de interpretação ambígua, a informação revela a capacidade de se tornar inteligível de imediato e, com seu valor dependente da novidade, se mostra correlata ao mundo em mudança constante. No mais fundo, porém, a contraposição se baseia numa visão concreta da realidade do trabalho, em que se apóiam essas formas de comunicação. Encarando o processo secular de evolução das formas épicas, sob o ponto de vista das transformações históricas das forças produtivas, Benjamin fundamenta sua observação do desaparecimento do narrador no esgotamento da fonte da narrativa oral: a experiência que se transmite de boca em boca, associando-a, por sua vez, à sua base: a forma lenta do trabalho artesanal, progressivamente abandonado nos tempos modernos, com o avanço do capitalismo e a industrialização. É assim que lê os vários sintomas do declínio da narração desde o início da época moderna, como é o caso da invenção da imprensa e da afirmação do romance, vinculadas ao processo de ascensão da burguesia. Desde o princípio, o romance moderno se liga ao novo: ao livro, destinado à leitura solitária; ao indi-

vidualismo burguês; enfim, à experiência do indivíduo solitário, já incapaz de dar e receber conselho como o antigo narrador, por ter perdido a segurança do saber comum e da norma exemplar. Para Benjamin, a história do narrador é, pois, também uma história do que se foi ou está indo.

Nos últimos cinquenta anos, que nos afastam do ensaio do pensador alemão, a literatura latino-americana de modo geral e a brasileira em particular têm demonstrado a persistência das formas que nascem mais ou menos ligadas à tradição da narrativa oral. É mesmo este um terreno dos mais fecundos, onde surgiram algumas de suas obras mais complexas e originais. O narrador continua nos contando histórias, apesar de tanta desconfiança moderna com relação à narrativa e seus modos de ilusão. Isto, decerto, só confirma a necessidade de pensarmos nossos textos em seu contexto concreto, em toda a sua complexa particularidade, o que implica, na maioria dos casos, a necessidade de se compreender a natureza literária da *forma mesclada* e suas intrincadas relações com o processo histórico-social do desenvolvimento desigual. Nesse sentido, o caso de Rubem Braga, trabalhando um gênero à primeira vista secundário e passageiro, "gênero por excelência caduco", no dizer de Manuel Bandeira, é muito significativo tanto pela mescla interna, essencial a seu modo de ser, quanto pela significação que tira do seu modo de inserção no cerne da indústria da informação onde se produz.

Em princípio, as crônicas não pretendem ficar; são circunstanciais e sem importância propriamente literária. Por isso, são fugazes como a matéria de que tratam — os fatos do dia; como os dias, passam, confundindo-se com a matéria propriamente dita onde são impressas — descartáveis como as folhas de jornal. No entanto, a sensibilidade de Braga para a poesia das coisas que se perdem parece ter-se aguçado no trato profundo com o próprio meio moderno que escolheu para se exprimir, como se o jornal lhe tivesse afinado o senso do instantâneo e do perecível. Assim como as outras coisas de que tratam, as crônicas se destinam ao mercado e valem pela novidade imediata. Neste caso, porém, são fruto de um trabalho que caminha numa direção oposta. A seu modo, o cronista narrador

é um artesanio ilhado no meio da indústria da informação. Os objetos que ele molda, aparentemente apenas como o fato fugaz também destinado à fugacidade, na verdade são feitos da matéria de sua própria vida: a experiência carregada de substância pessoal, destinada, como tudo, a perecer, mas impregnada pelo desejo de ficar. Em contradição com o meio, sobra a esse cronista aquela espécie de solidão marginal, o que, provavelmente, o torna tão receptivo e disponível para perceber as coisas miúdas e também à margem, com que tende a identificar-se. É com elas e, por assim dizer, com sua própria substância mortal que ele faz suas histórias. Num mundo como o nosso, já bastante estandardizado, de relações reificadas, onde tudo pode virar mercadoria e em si nada valer, o velho Braga, em meio ao mais efêmero, não apenas nos dá a impressão súbita do momento de beleza fugitiva, mas a dignidade e a poesia do perecível, quando tocado por um dedo humano.

(1985)

NOTAS

1. Todas as referências às crônicas de Rubem Braga foram feitas conforme o texto de sua coletânea *200 crônicas escolhidas*, 4.ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1978. As citações de Manuel Bandeira foram retiradas do *Itinerário de Pasárgada*. In: M. Bandeira — *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguiar, 1958, vol. II, pp. 1-112 e de *Andorinha, andorinha*, Sel. e Coordenação de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
2. A referência ao "cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil" pertence a Alfredo Bosi, citado mais adiante, a propósito de seu estudo sobre "Cultura Brasileira". In: Dermeval Saviani e outros, *Filosofia da educação brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 155-176. O trecho transcrito se acha à p. 157.
3. O ensaio de Walter Benjamin referido diretamente no item final, mas muito presente todo o tempo é "O Narrador". In: W. Benjamin e outros, *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril, 1980, pp. 57-74 (Col. "Os Pensadores").
4. O presente ensaio retoma e desenvolve outro — "Onde andará o velho Braga?" —, publicado em meu livro *Achados e perdidos*, São Paulo, Polis, 1979, pp. 159-166.

FRAGMENTOS SOBRE A CRÔNICA

O QUE SERÁ A CRÔNICA

Esse gênero de literatura ligado ao jornal está entre nós há mais de um século e se aclimatou com tal naturalidade, que parece nosso. Despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia, a crônica tem sido, salvo alguma infidelidade mútua, companheira quase que diária do leitor brasileiro. No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples.

São vários os significados da palavra *crônica*. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.

Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido — uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar. Assim, a princípio ela foi crônica histórica,

(1) Este ensaio nasceu de uma entrevista dada a Leão Serva, da *Folha de S. Paulo*, em 1985. Numa primeira versão, agora revista e aumentada, apareceu na *Ilustrada*, em 5/10/85, p. 49.

como a medieval: uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica, conforme dizem os dicionários, e por essa via se tornou uma precursora da historiografia moderna. Tal gênero supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado que se possa concatenar significativamente, a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa — o mito. Presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, mas podendo envolver até a conjunção dos astros (o cronista costumava fazer as vezes de astrônomo, dando notícia do que ia pelo céu paralelamente aos acontecimentos terrestres), a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto. Além disso, ao distanciar-se no passado, pode-se transformar em fonte da imaginação: gestas românticas e outras formas literárias nasceram dela, como o drama histórico elizabetano, de que Shakespeare deixou tão grandes exemplos.

Nessa acepção histórica, o cronista é um *narrador* da História. Como notou Benjamin, o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto que o cronista, que precedeu, se limitava a narrá-los, de uma perspectiva religiosa, tomando-os como modelos da história do mundo e deixando toda explicação na sombra da divindade, com seus designios insondáveis.² Mas ao narrar os acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias.

Hoje, porém, quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica. Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *faits divers*, fatos de atualidade que alimentam o

noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado. A crônica virou uma seção do jornal ou da revista. Para que se possa compreender a adequação, em seu modo de ser e significação, a deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve sempre vinculada sua produção. Mas seria injusto reduzi-la a um apêndice do jornal, pelo menos no Brasil, onde dependeu na origem da influência européia, alcançando logo, porém, um desenvolvimento próprio extremamente significativo. Teve aqui um florescimento de fato surpreendente como forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira, uma vez que dela participaram grandes escritores, sem falar naqueles que ganharam fama sendo sobretudo cronistas.

Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado.

O cronista moderno, é claro, está mais perto dos fatos do dia do que da tradição oral ou histórica, como comentarista que

(2) Ver Walter Benjamin, "O Narrador". Em seu: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 209.

é dos acontecimentos do cotidiano; mas de vez em quando retorna, por assim dizer, a *persona* de seus ancestrais. É sabido o fraco que Machado de Assis tinha pela prosa do cronista medieval português Fernão Lopes. E, à medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com pena de ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionista. Nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, é comum retornar um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos que faz lembrar o antigo significativo da palavra, como já notou Antonio Candido.³ Outro caso parecido é o de Manuel Bandeira, sobretudo o das *Crônicas da Província do Brasil*, reunidas em livro em 1937. Ali o grande poeta se torna também um cronista à moda antiga. Começa pela evocação do passado colonial brasileiro numa longa crônica sobre Ouro Preto, como que levado pelo gosto de acompanhar o traçado arquitetônico das velhas casas intactas e dos sobradões de frontarias barrocas, preso ao encanto da cidade que não mudou. Mas encomprida o relato como um narrador oral, pela sucessão de histórias antigas, nascidas de gestos simples dos homens que construíram aquele mundo parado no ar do passado. Como o caso do mulato anônimo que um belo dia desceu do serro do Tripuí ao ribeirão hoje de Ouro Preto e, num gesto humilde de apanhar um pouco d'água para matar a sede, deu com os granitos negros que encobriam o ouro e o novo mundo das Minas. No fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória. É ainda como narrador da História que Bandeira prossegue, ao longo do livro, no resgate desse passado histórico, aglutinando terras da Bahia, de Pernambuco, do Rio de Janeiro. No Rio se detém, abandonando o pano de fundo e o jeito de cronista antigo, para se fixar no cenário presente e próximo que era a capital carioca. Adota então um tom coloquial de conversa amena e bem humorada, escrita com grande naturalidade em prosa limpa e enxuta, como se desenhasse a bico-de-pena par-

(3) Cf. Antonio Candido, "Drummond prosador: singularidade do traço", *Revista do Brasil*, Ano 1, n.º 2/84, p. 8.

tindo do natural, sem perder a graça e a precisão dos detalhes, um quadro vivo do Rio de seu tempo. Através de figuras singulares de seu convívio, o cronista conta agora fragmentos de uma história menor, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia-a-dia da Cidade Maravilhosa: o Rio dos meninos pobres do morro do Curvelo, do mundo noturno do samba, das rodas boêmias da Lapa, dos intelectuais modernistas. A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia. É exatamente essa a situação preferida das crônicas de Rubem Braga.

Braga, embora poeta bissexto e contista eventual, escreve crônicas desde a década de 30 e foi decerto quem deu o maior grau de autonomia estética a esse gênero entre nós, tornando-se, por isso, um modelo de cronista. Forjou, na verdade, uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados, vindos até onde se pode perceber, da antiga tradição do narrador oral (no caso, do contador de *causos* do interior) e da bagagem do cronista moderno, associado à imprensa e experimentado na labuta das grandes cidades de nosso tempo. Com ele, a tensão característica da crônica, entre o caráter puramente circunstancial e o propriamente literário, tende a se resolver, mais que na maioria dos cronistas rotineiros, em proveito da literatura. Por isso, através dele, se nota mais o que é comum a todos: a relação ambígua com o fato que serve de referência à crônica.

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambi-güidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo. Outras vezes, a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode

se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. Outras ainda, como em tantos casos conhecidos, constitui um texto difícil de classificar: é... crônica. Foi o que levou Fernando Sabino a repetir sobre ela a famosa piada de Mário de Andrade a propósito do conto: tudo o que o autor chamar assim.

Em Rubem Braga, há um pouco de tudo isso, o que permite perceber também em suas crônicas as fronteiras instáveis do gênero. Como ocorre de vez em quando com todo cronista rotineiro, muitas vezes também para ele a matéria costuma ficar escassa ou faltar. Há momentos em que a crônica teima em não sair, claramente por falta de assunto, gerando-se no limite a situação embaraçosa, literariamente tão moderna, do comentário ou relato diante da ausência do fato, como se a linguagem do cronista se visse obrigada a desgarrar-se necessariamente da circunstância imediata, seu vínculo jornalístico mais ostensivo. Mas é quando o assunto se torna tênue, se esgarça ou falta inteiramente, que Braga mostra melhor sua garra de cronista, precisamente agarrando-se a um "puxa-puxa", como o chamou certa vez Manuel Bandeira, e imprimindo ao gênero seu modo de ser tão característico. Nesses casos, a circunstância corriqueira e efêmera de que o cronista se serve como gancho fica reduzida ao mínimo possível, e a crônica parece que se enrola em si mesma e se solta, voando como bolha de sabão, esfera leve e translúcida, irisada apenas pela luz interior do sujeito que a anima com o mais profundo de sua experiência humana. Torna-se então um modo específico de apreender e exprimir certos valores, como se fosse só ela a forma única e justa de dizê-los. Para atingir tal grau de autonomia, sem prejuízo de sua simplicidade surpreendente de expressão, a crônica teve de passar provavelmente por uma longa aprendizagem, que é a da sua história no Brasil, desde o século passado.

NO PRINCÍPIO, O FOLHETIM

Quando aparece entre nós, na segunda metade do século XIX, a crônica já lida com uma matéria muito misturada: a

matéria do folhetim, pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal, tratando dos temas mais diversos, mas com predominância dos aspectos da vida moderna. O cronista é primeiro folhetinista, como o Alencar de *Ao correr da pena*, colaborador do *Correio Mercantil* do Rio, em 1854 e 1855. Ali o escritor iniciante já se sentia sob o signo de Proteu: a matéria mutável e meio monstruosa obrigava o folhetinista a percorrer todo tipo de acontecimentos, com uma volubilidade de "colibri a esvoaçar em ziguezague". Alencar decerto faz graça romântica, mas é que, desde o princípio, a crônica parece escolher uma linguagem lúdica e esvoaçante para cobrir o espaço enorme entre os grandes e pequenos eventos com que se defronta. (E este modo de ser, como que volátil, é característico ainda do espírito do velho Braga: um dos jeitos de se falar de tudo, escondendo o jogo, como quem não quer nada.) Outros autores românticos aproveitaram a mesma deixa, como Joaquim Manuel de Macedo e França Jr., este capaz de trazer qualquer assunto, pelo reforço do lastro de humor, para mais perto do chão, munido que estava de um senso agudo de observação de nossos costumes, qualidade que não passou despercebida dos modernistas, como se nota pelo que disseram dele Pedro Dantas e Manuel Bandeira.

Na maioria desses autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloravam em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos. O próprio cronista estava assim metido num processo histórico cuja dimensão geral era extremamente complexa e difícil de apreender, tendendo a escapar-lhe, mas cujos resultados muitas vezes discordantes se impunham à sua observação, pedindo tratamento artístico novo. Chamado a se situar diante de fatos tão discrepantes, dá de início a impressão de tateio sobre a matéria moderna do jornal, feita de novidades fugitivas, como se estivesse experimentando a mão. E de fato os escritores como que se pre-

paravam, por esse meio, para um gênero maior e na aparência mais seguro por seu próprio inacabamento — o romance. Era ele a poderosa forma moderna de narrativa, a épica da burguesia, a cujo processo de ascensão social, econômica e política, estivera intimamente unido, com seu estômago de avestruz e apetite onívoro, sempre aberto ao novo e, por isso mesmo, facilmente assimilável ao bojo do jornal. Os jovens escritores aprendiam a tratar com eventos de todo tipo: convulsões de ministério e fofocas de alcova, a grande e a pequena história, tudo de cambulhada, como se costumava dizer. E logo essa matéria mista e palpante reaparecia trabalhada numa forma nova, sem cânion preciso, dada à paródia e à autocrítica, posta em contínuo contato com o presente e flexível a toda sorte de transformações — uma forma agora nitidamente ficcional, capaz de resurgir muitas vezes na própria imprensa, metamorfoseada em romance de folhetim.

CORTE AGUDO DE MACHADO

Como sempre, Machado de Assis entrou a fundo também no material folhетinesco. Percebeu logo a liga do “útil e do fútil” que fazia sua graça. E pôs mãos à obra, dedicando-se a uma espécie de prática de relativização dos solavancos entre os altos e baixos do assunto; balanceando, com distanciamento irônico, os pesos e contrapesos de toda questão. A cada momento puxa a vida do espírito para baixo, para o chão material e, ao mesmo tempo, se entrega, com prazer perverso, a uma metafísica de inquietudes. Todo grande acontecimento com ar usurpador pode ser despachado com um piparote em benefício de uma “pobre ocorrência de nada”. De uma penada se esvaziam linhas gordas de objetos inúteis, mas parece que há sempre novas prateleiras vazias no espírito, aguardando outros tantos. Tudo isso feito minuciosamente, com capricho e fleuma, conforme um senso ferino de humor, que tem também seu contrapeso de delírio.

É assim que, diante do cadáver de um homem célebre, o Machado folhetinista se descobre “um triste escriba de cousas miúdas”, como se tivesse que ficar paralisado. Na verdade, dá

com exigências formais intrínsecas à matéria misturada que tinha nas mãos: exigência de mobilidade do cronista, chamado, a todo instante e a qualquer preço, a variar de perspectiva; e exigência ainda de uma linguagem adequada aos níveis diferentes e contrastantes da realidade envolvida. Com isto, parece nos dizer que, se neste mundo “tudo pede certa elevação”, não é menos certo que não se pode “sair do comum da vida e da semana” para ostentar um “estilo solene e grave”, à primeira vista mais condizente com um morto ilustre. Machado se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega alcançar, como em tantas de Rubem Braga.

Quem lê as crônicas machadianas de *Histórias de quinze dias* até as de *A Semana*, nas duas últimas décadas do século passado, não pode deixar de espantar-se ainda hoje com aquela arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas vezes maldosa e sempre irresistível. Ninguém escapará a tanta movimentação e humor, mesmo depois de todos esses anos do desaparecimento dos fatos que motivaram aquelas páginas extraordinárias. E seria imprudente concluir pela desimportância dos eventos fugazes pinçados pelo olhar cortante do cronista, assim como não se pode tomá-los somente enquanto escadas para malabarismos verbais e humorísticos, viçosos e cheios de graça apesar dos anos.

Recentemente, John Gledson, crítico sagaz e bem armado pelo conhecimento de nossa história, fez uma leitura alegórica das crônicas publicadas entre 1888 e 1889 na *Gazeta de Notícias*.⁴ Trata-se da série conhecida pela expressão inicial de “Bons dias!”, formada por crônicas humorísticas, muitas vezes sarcásticas, sempre carregadas de pessimismo e abrigadas no anonimato, mas hoje reconhecidas de Machado, depois do trabalho de investigação de Galante de Sousa. Através delas, Gledson perscruta a aguda consciência histórica do grande es-

(4) Ver John Gledson, *Ficção e História*, trad. de Sônia Coutinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, cap. 3.

critor, demonstrando uma vez mais, na linha dos melhores estudiosos machadianos, o profundo interesse do autor pelas questões sociais e políticas de seu tempo. Mas não se limita a desfazer a velha opinião sobre a suposta indiferença de Machado com relação ao contexto histórico-social brasileiro, opinião essa quase sempre contrabalançada, aliás, pela insistência na visão universalista do homem que teria o escritor, pairando nas nuvens. Ao contrário, o crítico rastreia minuciosamente, com perícia de detetive, os traços da posição machadiana diante de fatos históricos decisivos como a Abolição, procurando descobri-los sob a forma oblíqua das crônicas, onde o comentário humorístico dos acontecimentos miúdos do dia-a-dia parece aludir a uma perspectiva geral do sentido histórico. Com isto, os pequenos fatos diários das crônicas adquirem uma ressonância alegórica que os resgata até certo ponto da pura contingência, transformando-os em índices de um processo mais amplo, como se fossem meios de se tatear sobre a verdade histórica.

Pela leitura de Gledson, fica logo evidente que a crônica constitui um gênero particularmente propício à análise machadiana das efemérides da história política. Mas, de seu ponto de vista, o gênero ganha, ainda dentro da obra machadiana, outra significação. Como os romances, a que elas se ligam por vários lados, e provavelmente também como os contos, fazem parte de um projeto literário e histórico, mais vasto e coerente, que Machado teria concebido, levado pela intenção realista de retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia. São, portanto, um elo valioso nas relações entre história e ficção no universo machadiano. Por isso a leitura do crítico busca desvendar a coerência que se oculta sob a série de "Bons dias!", feita de crônicas difíceis pelo caráter alusivo e irônico, mas onde se pode talvez descobrir a atitude de Machado quanto aos fatos decisivos do período que elas cobrem: a Abolição, em 1888, e a formação do gabinete liberal, em 1889. E realmente da análise crítica surge um Machado irônico e muitas vezes agressivo para com o leitor, capaz de aliar paixão e pessimismo diante dos eventos que espia com olhar inquisitivo. Sua atitude mais profunda e geral aparece, sob a capa do humor, sempre marcada pelo relativismo cético. Mas a própria postura relativista e dis-

tanciada é obrigada a relativizar-se ao ter de enfrentar a mediação da particularidade histórica concreta, quando o cronista se debruça com paixão sobre fatos diminutos, querendo compreender os rumos latentes da história brasileira. Assim, por exemplo, quando Machado, atento ao caráter relativo da Abolição, retrata em tom de farsa (lembrando Martins Pena) a situação do negro liberto, que saía do sistema opressivo e degradante da escravatura para servir, por salários miseráveis, ao mercado de trabalho livre, a nova cara da mesma opressão. É que a verve cômica do cronista permitia representar no pormenor, à primeira vista insignificante, de forma oblíqua e dissimulada, como quem falasse de outra coisa, o caso exemplar. No entanto, por este transparecia, com toda a intensidade, a manutenção da violência inerente ao sistema de dominação da velha oligarquia, fazendo de tudo para se adaptar às novas mudanças históricas que traziam, com o avanço do capitalismo e a acentuação da dependência ao sistema internacional, a República e os tempos modernos.

A análise de Gledson não ilumina apenas o largo aproveitamento que Machado fez da História do Brasil na tessitura de suas crônicas. Por essa mesma via, sugere também a íntima relação dessa forma jornalística com o romance machadiano (no caso de "Bons dias!", precisamente com *Quincas Borba* e *Esauí e Jacó*). Neste sentido é que destaca a atitude do cronista, cuja postura agressiva, por exemplo, parece anunciar a posição do narrador na versão definitiva de *Quincas Borba*, caracterizado igualmente pela agressividade para com o leitor, conjugada ao tom brinçalhão e zombeteiro, bem como ao distanciamento olímpico em relação à história narrada. Tanto pela matéria quanto pelo tratamento artístico avulta, assim, a importância da crônica de Machado, em cujo estudo é preciso ainda insistir.

Com grande probidade intelectual, Gledson deixa clara sua dívida para com a crítica machadiana anterior, sobretudo quanto ao trabalho em andamento de Roberto Schwarz, de que seu estudo depende em profundidade, embora com grandes diferenças, que não vem ao caso discutir aqui. A crítica machadiana levou anos para relacionar a transformação demoníaca do Machado da segunda fase à prosa inovadora das crônicas, gênero

considerado menor e sem a importância da grande literatura. Hoje se percebe, através das finas e profundas análises que Roberto nos tem dado da volubidade do narrador nos romances, integrando forma literária e história social, que também ali parece estar saltitante o folhetinista, depois de ter aprendido a escutar o cochicho do nada e da História entre as bagatelas do dia-a-dia.

Quando, por exemplo, em nosso tempo, Néilson Rodrigues insinua barbaridades com a mira no decote da grã-fina ou na cara da vizinha patusca, ou ainda quando Stanislaw Ponte Preta, em prosa alinhada, vestida com a melhor malícia carioca, bota a sábia tia Zulmira na contemplação do festival de besteiras que continua assolando o país, a arte machadiana mais presa ao circunstancial mostra seu viço perene, como tradição viva.

BOTAS DE SETE LÉGUAS

Mas, para se chegar até o presente, é preciso mesmo calçar botas de sete léguas, pois a história da crônica é comprida e intrincada. O querido leitor perdoará: inúmeros escritores, a cada novo estilo da literatura brasileira, são também cronistas.

É preciso deixar Bilac plantado à porta da confeitaria Colombo, fazendo o elogio do progresso e da técnica com suas crônicas tão significativas por volta do fim do século. E bem perto, também João do Rio, com sua prosa *art nouveau*, parodoxal e amaneirada, capaz de passar com a mesma agilidade dançarina das crônicas cariocas do *Cinematógrafo* à reportagem, ao teatro, ao conto.

Logo, com o Modernismo, um punhado de grandes escritores escreve crônicas: Mário, Bandeira, Oswald, Alcântara Machado, Drummond, Vinícius... Surgem as mulheres cronistas, com Eneida e Rachel de Queiroz. Se alguma coisa em comum possuem escritores tão diferentes entre si é, no plano expressivo, a 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. Na verdade, ela se tornava um

campo de experimentação de uma linguagem mais desataviada, flexível e livre, adequando-se à necessidade de pesquisa da realidade brasileira que passara a se impor à consciência dos intelectuais, sobretudo a partir da Revolução de 30, e atingia, por essa via simples, também a consciência do grande público dos jornais. Seguindo a tendência do momento e de outros gêneros, a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual, de modo que o processo de modernização podia ser acompanhado pelos contrastes entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria, e o próprio mundo moderno parecia nascer de mistura com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional.

É assim que uma consciência mais abrangente do país passa a reger o espírito da crônica modernista. Por isso, muitas vezes ela se volta para o passado colonial, retomando sua antiga forma histórica para recuperar retalhos da memória da nação. Por isso ainda, outras vezes lembra a voz do narrador oral, já fugidia no meio urbano, contando histórias de outros tempos, tentando resgatar uma experiência a caminho de se perder para sempre. E, ao mesmo tempo, é ela o registro dos instantâneos da vida moderna, das novidades avassaladoras, dos rápidos acontecimentos, dos encontros casuais, dos estímulos sempre chocantes do cotidiano das grandes cidades, frutos da aceleração do processo de urbanização e industrialização da década de 30. Provinciana e moderna a uma só vez, a crônica modernista revela uma tensão contínua entre tempos diversos e espaços heterogêneos, fundindo numa liga complexa componentes discrepantes, provenientes de formas de vida distintas, mas mescladas.

Muitas páginas inescqueíveis no gênero foram escritas na esteira do movimento modernista, mas quase sempre por autores que se firmaram literariamente por outros lados de sua obra. Com a geração de 40, quando aparecem alguns cronistas contumazes, como Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, a crônica ainda continua, de certo modo, como um gênero lateral com relação à poesia e à ficção. O caso do velho Braga, porém, é diferente. E ele já vinha de antes, com fisionomia peculiar.

O MISTÉRIO DE BRAGA

A diferença essencial é que, para ele, a crônica é a forma complexa e única de uma relação do Eu com o mundo, um modo de expressão pessoal e um meio de apreender e exprimir certos valores. Uma arte narrativa, enfim, cotidiana e simples, encravadada em torno do fato fugaz, mas liberta no ar, para dizer a poesia do perecível. Braga é um narrador, conta histórias, mas histórias do que não há mais ou do que se vai perder irremissivelmente. Sua conversa com o leitor — seu íntimo — é ainda uma arte da desconversa, como a de Machado de Assis, mas para exprimir outras coisas.

Situado numa encruzilhada entre o ambiente rural e o urbano, entre a província querida da infância e o vasto mundo moderno, seu espírito parece encantado com os pequenos seres e coisas com que muitas vezes tece seus relatos e, ao mesmo tempo, vaga desejoso, errante e solitário pela cidade (que são muitas cidades), sem encontrar a casa em que se ajuste definitivamente, apenas iluminado por instantes passageiros de revelação. Nele, a sensação de divórcio entre o tempo e o sentido é tão radical e profunda, que o instante de iluminação vale como resgate lírico do que se vai destruir irremediavelmente. Muito agarrado à vida material e seus prazeres, o foco do desejo que o cronista parece perseguir permanece, no entanto, sem preenchimento, como um fundo perdido que não se consegue alcançar — imagem simbólica de uma plenitude impossível do ser, diante da qual os atos humanos são vãos ou inúteis e, por isso, acompanhados de um olhar irônico e melancólico, mas também terno e solidário, uma vez que sabiamente alimentado pela íntima experiência do vivido.

A relação de Braga com o Modernismo foi decisiva para a qualidade de sua prosa. Ou, antes, com a poesia de Manuel Bandeira, em quem encontrou de fato profundas afinidades. O curioso, porém, é que essas afinidades são propriamente com o poeta Bandeira, e não com o cronista. Braga ficou íntimo do poeta, dos seus versos, da simplicidade natural, da humildade daquela alta poesia. Em 66, não resistiu; confessou ao velho bardo, numa crônica, "O que Manuel Bandeira me ensinou", a

antiga admiração. Confessou a importância, para as suas crônicas, daquela "franqueza tranqüila de quem não se enfeita nem faz pose para aparecer diante do público".

Mas, muito antes, as afinidades já eram ostensivas. Numa crônica intitulada "O mistério da poesia", Braga revelara sua admiração por um belo verso de Camões, feito com as palavras mais simples: "A grande dor das coisas que passaram". Bandeira tinha retrucado com outra crônica, "O mistério poético", para concordar com a solução do enigma, segundo Braga: a de que ela consistiria em se "dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia". É que ambos coincidiam num mesmo *estilo humilde* de desentranhar a poesia do cotidiano.

FRAGMENTOS DE UM MOSAICO

O Machado folhetinista já se dera conta do desgaste rápido das novidades, a matéria-prima do jornal e da crônica. Metido no vasto mosaico que formam as notícias do cotidiano nas páginas de um jornal, o velho Braga não adere ao fato, à novidade, à informação. Está sempre um pouco à margem e à distância, ruminando numa rede seu passado capixaba, suas viagens, seus amores, sua velha casa, e de olho no presente transitório dos acontecimentos. Seu tema propriamente dito está sempre em outra parte, numa espécie de borboleteio em volta da matéria jornalística.

Num de seus melhores livros, *A borboleta amarela*, na crônica que dá título ao volume, o cronista divaga pelas ruas do Rio, perseguindo com olhos aéreos uma borboleta que some no ar, deixando embaixo o agitado mundo urbano do trabalho e das obrigações sociais. Esse percurso, no rumo do ócio e do imaginário, sempre com uma raiz funda no campo e no passado, é a grande aventura de suas crônicas, onde se exprime a experiência de um homem para quem o ser mais humilde ainda tem uma história que vale a pena contar: "como se uma borboleta amarela pudesse promover grandes proezas no centro urbano". Assim fazendo, entra em contradição com o próprio veículo — o jornal —, cujo ritmo trepidante quebra pelo olhar

meditativo, deitado nos remansos de um outro tempo. Ali surgiu como um artesão desgarrado e passageiro em meio à indústria de notícias, mas naquela matéria prosaica e fugaz deixou impressa, com mãos sábias, a marca duradoura de sua poesia.

(Novembro de 1986)

MÓBILE DA MEMÓRIA

Para meu Pai, leitor de Nava

Com mão paciente vamos compondo o puzzle de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados (...)

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência...

Pedro Nava, *Baú de ossos*, 2.^a ed., p. 41.

O homem que escreveu essas linhas levou anos envelhecendo na quietude escondida, como um vinho bom, uma substância viva e generosa que trazia em si, antes de se dar a conhecer por inteiro. Foi acumulando aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar.

Ao se abrir, perto dos setenta anos, num momento da vida brasileira arrolhada pela pior repressão política, que tentava tapar com a censura e a mentira qualquer discurso inteligente sobre a