

Os sabiás da crônica

Rubem Braga

Vinicius de Moraes

Fernando Sabino

Paulo Mendes Campos

Stanislaw Ponte Preta

José Carlos Oliveira

ANTOLOGIA



Retrato de grupo

Prefácio • Augusto Massi

maior parte dos jornais, revistas e editoras que publicaram essas crônicas desapareceram. Os bares, boates e restaurantes nelas festejados fecharam suas portas. Os próprios cronistas já bateram as botas. Mas qualquer pessoa que passar os olhos por essas páginas perceberá que os textos resistiram à passagem do tempo.

Os sabias da crônica surgiu de uma bela ideia da editora Maria Amélia Mello, que, inspirada em uma das fotos tiradas por Paulo Garcez – na cobertura de Rubem Braga, em Ipanema, no verão de 1967 –, imaginou reunir numa antologia os mesmos escritores que figuram no ensaio fotográfico, encomendado para divulgar os primeiros títulos da então recém-fundada Editora Sabiá.

Os cronistas, sempre livres, desataviados e coloquiais na linguagem, comparecem todos de terno e gravata, sapatos nos tringues, um raríssimo cigarro e nenhum copo nas mãos: Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, José Carlos Oliveira, Fernando Sabino e Rubem Braga. Rompendo com o profissionalismo do retrato, em algumas fotos, um sabiá gaiato flautista em trajes esportivos. O jovem compositor Chico Buarque de Hollanda aparece meio de banda, já ensaiando cair na *Roda viva*, peça teatral que viria a ser publicada pela editora.¹

Fiel ao projeto original, organizei a antologia de modo que respondesse, no plano textual, a um retrato de grupo. Talvez, por causa disso, o conjunto tenha adquirido a configuração de um panorama no qual a totalidade dos textos revela temas e tramas que nos remetem às

Augusto Massi é professor de Literatura Brasileira na USP. Como poeta publicou *Negativo* [SP: Companhia das Letras, 1991], *Vida errada* [RJ: 7 Letras, 2001], *Gabinete de curiosidades* [SP: Coleção Luna Parque, 2016] e *Borra* [BH: Tipografia do Zé, 2020]. Como crítico organizou e prefaciou *Retratos parisienses* [RJ: José Olympio, 2013], de Rubem Braga, e *Diário do Hospício e O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto [SP: Companhia das Letras, 2017].

¹ Sob direção de José Celso Martinez Correia, cenografia e figurino de Flávio Império, a peça de Chico Buarque estreou em 17 de janeiro de 1968, no Teatro Pinacasa Isabela, Rio de Janeiro. No início de julho, abre temporada na Sala Galpão, Teatro Ruth Escobar, São Paulo. Em 18 de julho, o Comando de Caça aos Comunistas destrói parte dos cenários e agride atores e atrizes. Em setembro, *Roda viva* ainda segue para o Teatro Leopoldina, Porto Alegre, onde os atores foram espancados novamente e alguns sequestrados. A peça foi censurada e saiu de cartaz. Em dezembro de 2018, cinquenta anos depois, Zé Celso remonta *Roda viva* no Teatro Oficina, em São Paulo.

características fundamentais de um romance de formação. As noventa crônicas que compõem o volume cobrem um arco histórico que vai de 1930 até 2004, quando falece Fernando Sabino.

Fazendo uso de procedimentos de montagem, tentei reconstruir um enredo histórico cuja força reside na intensa troca de experiências coletivas e no longo aprendizado que os escritores extraem das relações mais heterogêneas: trabalho, classe, raça, amizade e vida amorosa. Em geral, biografias e ensaios dedicados às trajetórias individuais tendem a relativizar avanços estéticos engendrados por uma sociabilidade de grupo, atribuindo invenções e contribuições literárias à originalidade de um único autor. Em sentido oposto, essa antologia coloca maior ênfase nas afinidades eletrivas, nas paixões compartilhadas, na boemia das altas rodas etílicas, no rodízio pelas redações de jornais e revistas. Tudo sem roubar ao leitor o prazer de bebericar e saborear separadamente cada um dos textos.

Os sabiás da crônica combina duas perspectivas. A primeira, histórica e diacrônica, propõe alguns roteiros de leitura cronológicos: o volume abre com o velho Braga e fecha com o cronista da juventude Carlinhos Oliveira; as quinze crônicas reservadas a cada escritor percorrem das obras de estreia até as coletâneas póstumas, da cidade natal à obtenção da cidadania carioca, etc. Já a segunda, literária e sincrônica, parte sempre de uma reflexão sobre o ofício, projetando um amplo prisma temático capaz de enfeixar os sabiás em torno de núcleos comuns: a etnografia sentimental dos bairros e dos bares, os diálogos com a música e o cinema, os perfis de artistas e amigos, o versiprosas, as histórias de passarinho, o futebol, os tipos urbanos, entre outros.

A ênfase na montagem dos textos é fundamental para a compreensão do retrato de grupo. Embora toda antologia tenha uma pitada de gosto pessoal, o propósito desta foi armar um quadro histórico e cultural que incorporasse os movimentos constitutivos da amizade. Diferentes personalidades e visões de mundo vêm à tona e, apesar das discordâncias estéticas, sociais e políticas, não impedem o enriquecimento da reflexão coletiva. Se, de uma perspectiva crítica atual, a amizade parece a muitos uma espécie de idealização, é interessante observar como o senso de humor desses cronistas permitia que transitassem com desenvoltura da conversa lúcida para a réplica lúdica. Havia muita invenção, quebra de convenções, abertura para novas formas de vida.

A crônica se beneficia deste intercâmbio entre os *faits divers* do jornal e a experiência pessoal. Ela busca novos territórios, absorve a moeda corrente da grifa, explora novas articulações. Penso que essa antologia poderá atingir parte do seu objetivo se, além de reservar surpresas ao historiador do jornalismo, ao crítico musical, aos urbanistas, aos ecologistas e amantes da gastronomia, trouxer de volta certa respiração literária.

Os escritores nem sempre escapam aos imperativos das modas e às ideologias da época. No entanto, por força do contraste, podemos identificar as inequívocas marcas da originalidade de cada um, seja pelo grau de contestação, seja por sua adesão às diferenças e ao heterogêneo, manifesta na singularidade de suas crônicas.

Ao recusar os critérios tradicionais de seleção, *Os sabiás da crônica* procura dar voz aos próprios cronistas. Assim, ao final de cada conjunto, a décima quinta crônica lembra a famosa saideira: ao partir, o cronista brinda o próximo companheiro de ofício com o último chorinho.

Se por trás dessa fotografia está cifrada a história da Editora Sabiá, esta não existiria sem o balão de ensaio da Editora do Autor, que, por sua vez, remonta à misteriosa Editora Alvorada, com o catálogo de um só título, *Flauta de papel* (1957), de Manuel Bandeira... Se quisermos compreender todos os caminhos percorridos até chegarmos a esse retrato de grupo, é preciso retroceder no tempo, convocar novos personagens. Para que este reencontro marcado em foto, em crônica, em livro seja completo, peço ao leitor certa licença (e paciência) poética.

A capital da crônica

A história da crônica começou a ser escrita recentemente. Existe certo consenso crítico em torno de três ciclos. O primeiro, de 1852

Ver: "Fragmentos sobre a crônica", de Davi Arrigucci Jr., in: *Enigmas e comentários* [SP: Companhia das Letras, 1987]; *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Organização: Setor de Filologia da FCRB [Campinas: RJ: Editora da Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992]; *Cronistas do Rio*. [org.] Beatriz Resende [RJ: José Olympio/CIBR, 1995]; *História em consus miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Orgs. Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Afonso de Miranda Pereira [Campinas: Editora da Unicamp, 2005]; *Conversa de burros, bônus de mar e outras crônicas exemplares*, antologia organizada e apresentada por John Cleuson [Lisboa: Cotovia, 2006] e *A crônica brasileira no século XIX: uma breve história*, de Marcus Vinícius Nogueira Soares [SP: F. Realizações, 2014].

a 1897, corresponde aos fundadores do gênero: Francisco Craviano, José de Alencar e Machado de Assis. O segundo, de 1897 a 1922, aos cronistas da *Belle Époque*: Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto e Orestes Barbosa. O terceiro, de 1922 a 1945, pertence aos modernistas, reunindo um *corpus* rico e variado: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.

Neste último ciclo, há um esforço para ultrapassar as fronteiras e os temas cariocas. Munidos de uma linguagem de corte reflexivo e decantação ensaística, alguns cronistas enveredam pela história, revisitam nosso passado colonial, outros viajam por diferentes regiões e tratam de traduzir a contrastada realidade social e cultural do país.

O comentário não faz restrição de nenhuma ordem aos ciclos anteriores, pelo contrário, só pretende accentuar a centralidade incontornável do Rio de Janeiro, durante o Império e a República. Tal centralidade é construída por elementos estruturais que, desde a metade do século XIX até 1920, espelham os interesses políticos, econômicos e sociais da classe dominante, concentrando na capital os principais jornais e revistas, tradição teatral e protagonismo cinematográfico, sistema de transporte coletivo e os primeiros automóveis, as grandes exposições, rede de hotelaria, restaurantes e bares, a festa do carnaval e a moda das conferências. Tudo converge para a formação e a ampliação de um público leitor.

Os sabiás da crônica corresponde a um novo ciclo. Do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, ao fechamento da Editora Sabiá, em 1972, assistimos ao entrelaçamento de três gerações: Rubem Braga e Vinicius de Moraes são de 1913; dez anos depois, Paulo Mendes Campos [1922], Fernando Sabino e Sérgio Porto [1923]; outros dez, José Carlos Oliveira [1934].

Vinicius e Sérgio Porto, cariocas da gema. Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, mineiríssimos. Rubem Braga e Carlinhos Oliveira, capixabas. Mas, para a maioria dos leitores, todos foram adquirindo uma dupla cidadania literária, cada vez mais identificada com o modo de ser carioca. Esse grupo de escritores colaborou para que o Rio de Janeiro voltasse a ser a capital da crônica.

Tais parâmetros historiográficos projetam uma linha de continuidade que perpassa as três gerações. Em meio às grandes transformações

que afetam todas as camadas sociais — passagem do universo rural para o mundo urbano, da oralidade do rádio para a visualidade da televisão, da cultura popular para a cultura de massas —, a crônica maturou uma linguagem cotidiana e, na esteira das principais conquistas modernistas, abreviou consideravelmente a distância entre a língua falada e a escrita, incorporando contribuições de distintos segmentos da sociedade e preservando registros da cultura popular no bojo das manifestações ditas eruditas.

Um sabiá sozinho não faz verão. Eles foram chegando devagar. Ao longo dos anos 1930 e 1940, começaram a se reunir, com direito a idas e vindas, num ziguezaguear entre vocações literárias, incursões no jornalismo e carreiras diplomáticas. O primeiro a migrar foi Rubem Braga. Após terminar o ginásio no Colégio Salesiano, em Niterói, ingressa na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Dessossegado e metido em política, passa temporadas em São Paulo, Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte, onde conclui seu curso, e retorna ao Rio. E, mesmo aí, andou ciscando por uma infinidade de bairros, de Vila Isabel ao Carere, até pousar em definitivo na sua cobertura, em Ipanema. A fama de arredio talvez tenha dificultado a percepção do quanto atuou como um dos principais elos entre os modernistas e a nova geração.

Rubem Braga pavimenta o caminho para que a alma inconstante da crônica seja fixada em livro. Ela está no centro de suas preocupações. Lige a pensa de forma centrípeta: a poesia, a reportagem de guerra, os quase contos e a maré agitada da memória se banha sempre nas praias da crônica. Desde jovem costumava chamar a si mesmo de “velho Bragiá”. Possui reservas de experiência.

Vinicius de Moraes desempenha uma função contrária e complementar. Partindo sempre da poesia, irradia, expande, leva o seu lirismo até o limite de outras formas estéticas. Em suas mãos, a crônica atravessa as fronteiras do conto, da música popular, da peça teatral e da crítica cinematográfica. A qualquer momento, o caldo saboroso de sua prosa dissolve uma receita de feijãoada no caldeirão do poema.³ O extraordinário mergulha no cotidiano e o prosaico deságua no sagrado.

³ Ver “Feijãoada à minha moda”, poema de Vinicius presente nesta antologia, publicado originalmente em *Para viver um grande amor* (RJ: Editora do Autor, 1962).

Vinicius amadurece na companhia de amores e parceiros cada vez mais jovens. Desafia todas as convenções. O artista e o homem caminham rumo ao despojamento.

Em 1942, Vinicius tem dois encontros decisivos: um com o cineasta Orson Welles, de quem será cicrone cultural e companheiro de farras e filmagens, no Rio de Janeiro. O outro com o escritor americano Waldo Frank, a quem leva para conhecer a favela da Praia do Pinto e a zona do Mangue e, na sequência, acompanhará numa viagem pelo Nordeste brasileiro que mudará radicalmente a visão política do poeta: "Saí um homem de direita, voltei um homem de esquerda".

Na esteira do pós-guerra, a França perderá espaço para a cultura em língua inglesa. Na condição de poeta e dublê de cronista, Vinicius representa uma abertura para o cinema, o jazz e o uísque. Entre 1946 e 1950, no seu primeiro posto diplomático, vice-cônsul em Los Angeles, ajudará a quebrar certa resistência à crescente influência norte-americana. Entre outras iniciativas, em 1949, lança dois números da revista *Filme*, em parceria com o cineasta Alex Viany.

Penso que um quarto ciclo da crônica brasileira começa em torno de 1945. Sob essa data, podemos alinhar fatos históricos como o fim da Segunda Guerra Mundial (setembro) e, no plano interno, o fim do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas (outubro). De uma perspectiva intelectual: I Congresso Brasileiro de Escritores (janeiro); a morte de Mário de Andrade (fevereiro); visita do poeta Pablo Neruda (junho); publicação de *Com a FEB na Itália*, de Rubem Braga. Os tempos eram de grande mobilização política.

Visto deste ângulo, a cena literária poderia induzir a uma conclusão oposta. Nunca tantos escritores haviam optado por exercer funções ou seguir carreira no exterior: Clarice Lispector, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Vinicius de Moraes. No entanto, desafiando essa atmosfera aparentemente rarefeita e desencontrada, os diálogos adquirem densidade.

Em abril de 1944, Vinicius envia uma "Mensagem a Rubem Braga", através das páginas da *Revista Acadêmica*. Este ainda exerce as funções de correspondente de guerra, na Itália, quando decide viajar 900 quilômetros, de jipe, em pleno inverno, para encontrar Clarice, em Nápoles. Ao retornar ao Brasil, apresenta a escritora para Sabino, os

dois passam a se corresponder, ela em Berna (Suíça), acompanhando o marido diplomata, ele trabalhando no Escritório Comercial do Brasil e, depois, no consulado brasileiro em Nova York (EUA), ambos observam à distância a repercussão crítica de *Sagarana* [1946], de Guimarães Rosa. Em 1947, João Cabral assume seu primeiro posto diplomático, em Barcelona, onde passará a conciliar as atividades de poeta, editor e tipógrafo, imprimindo quatorze livros na sua prensa manual, sob o selo "O Livro Inconsútil", entre eles, uma edição de cinquenta exemplares de "Pátria minha", poema longo de Vinicius. A roda da amizade coloca em movimento livros e carras. Parafraseando "Quadrilha" de Drummond: Rubem Braga escreve a Vinicius que escreve a João Cabral que escreve a Clarice que escreve a Sabino que escreve a Otto Lara Resende que escreve a Paulo Mendes Campos que nunca escreveu a Antônio Maria que ainda não entrou na história, etc.

*

Quando ainda residiam em Belo Horizonte, os jovens sabias já gravitavam ao redor da mitologia pessoal de Rubem Braga e Vinicius de Moraes. Em 1943, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende travam o primeiro contato com Vinicius, à frente de uma delegação de intelectuais que, a convite do prefeito Juscelino Kubitschek, visitava a capital mineira. Fimda a agenda do dia, um grupo se encaminhou para o Parque Municipal e, do nada, surgiu um violão e o poeta se pôs a cantar "Stormy Weather"⁴ sob uma lua deslumbrante. Resultado prático, em 1944, Fernando Sabino muda-se para o Rio de Janeiro. No ano seguinte, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos tomam o mesmo rumo.

Li que Pablo Neruda estava no Rio, em visita aos amigos brasileiros, entre eles, Di Cavalcanti e Vinicius de Moraes. Isso foi em 1945, logo após a queda de Getúlio. A vinda de Neruda ao Rio não era só um ato poético – era também um ato político. Vim conhecer Neruda, sobre o qual já havia escrito vários artigos. Artigos estes que a poeta Gabriela

⁴ Na versão de Fernando Sabino, "Meneirel do nosso tempo", a canção era "Blue Moon", *in: Opus* (RJ: Record, 1975).

Mistral, que então residia como diplomata no Rio (cônsul-geral do Chile), enviava a Neruda. De forma que ele já conhecia meus artigos, o que significa dizer que já me conhecia de nome. Fiquei um mês no Rio, morando na casa de Vinicius, onde Neruda costumava aparecer. Aliás, foi na casa de Vinicius que Neruda leu para mim um trecho do *Canto general*, que eu traduziria mais tarde, um trecho lindo, aquele em que ele fala das alturas de Machu Picchu.⁵

No ano seguinte, Rubem Braga e Paulo Mendes Campos dividem um apartamento na Júlio de Castilhos, em Copacabana. Outro também divide apartamento com um amigo mineiro, na praça Serzedelo Corrêa. Fernando Sabino parte para Nova York, onde estreita relações com o mítico Jayme Valle e com Vinicius de Moraes, em Los Angeles.

Crônica passada em revista

O destino da crônica sempre esteve vinculado às transformações do jornalismo. No princípio, tinham endereço fixo nos jornais. Para a *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis, Olavo Bilac e João do Rio eram cronistas da casa. Porém, com o advento da República, na virada para o século XX, assistimos à interrupção das revistas ilustradas, mensais e elitizadas, como *Kosmos* [1904-1909] e *Ilustração Brasileira* [1909-1915] ou semanais e populares, como *Revista da Semana* [1900-1959], *O Malho* [1902-1954], *Fon-Fon* [1907-1958], *Careta* [1908-1960] e *Para Todos* [1918-1932]. Graças à modernização da imprensa, os cronistas conquistaram um público mais amplo e passaram a circular por novos espaços.

Se a periodicidade mensal introduzida pelas revistas permitiu ao cronista guardar certa distância dos fatos e da reportagem, por outro lado, até mesmo nas semanais, ele se vê obrigado a disputar a atenção dos leitores, página a página, competindo com uma visualidade moderna, capitaneada pela imagem fotográfica. A técnica da escrita abre-se para distintas temporalidades, do automável ao cinematográfico. E o cronista passa a brigar com a literatura e a moda, flunar entre a crítica de costumes

e a sátira política. Lima Barreto, Álvaro Moreyra, Benjamin Costallat e J. Carlos, cada um a seu modo, reinaram nas revistas semanais.

Depois da Revolução de 1930, assistimos ao recrudescimento da censura durante o Estado Novo, ao controle político da imprensa e ao retrocesso no apuro gráfico. Visível tanto em *Carteira* [1935-1954] e *Vamos Ler!* [1936-1948], publicações da empresa A Noite, quanto em revistas claramente à esquerda, como *Leitura* [1942 e 1968]. As exceções ficam por conta de *O Cruzeiro* [1928-1985], editada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand e, em menor escala, pela *Revista do Trabalho* [1929-1967], em Porto Alegre.

No início dos anos 1950, o Rio de Janeiro viveu uma nova expansão do mercado de revistas. Na maioria delas, o cronista ocupava um lugar de destaque, logo na porta de entrada ou na “última página”, nome da coluna que Rachel de Queiroz honrou e consagrou entre 1945 e 1975, em *O Cruzeiro*. Quando impressas no miolo, as crônicas em geral eram acompanhadas por ilustrações de artistas promissores ou reconhecidos.

Para se ter uma ideia, após a contratação do fotógrafo francês Jean Manzon, em 1943, no pico de popularidade alavancada pelas suas fotografagens, *O Cruzeiro* alcançou, na década de 1950, tiragens recordes que oscilavam entre 500 e 700 mil exemplares. Mas, pouco a pouco, foi perdendo a batalha para aquela que seria sua principal concorrente, a recém-fundada *Manchete* [1952-2000], de Adolpho Bloch, que bateria todos os recordes da rival, oscilando entre 700 mil e 1 milhão de exemplares. No combate travado entre os dois pesos pesados da imprensa nacional, estava reservado aos sabiás um capítulo decisivo. Segundo o cronista musical Fernando Lobo, eles mal tiveram tempo para se recuperar da ressaca provocada pelo encerramento do semanário *Comício*, quando foram arrebatados por um convite surpreendente:

A revista *O Cruzeiro* pontificava como a melhor publicação no gênero. [...] Quando chegava o dia de circulação de *O Cruzeiro*, era um corre-corre nas bancas do Brasil. Era o que havia de melhor, jornalisticamente falando. Um belo dia surge na praça a revista *Manchete*, com ares de quem queria brigar com o gigante. Os primeiros números, dirigidos por Henrique Pongetti, foram melancólicos. Havia muita cor, muitas fotos e nada de miolo. Foi quando Adolpho Bloch pintou no nosso ninho, a mesa do

⁵ “Paulo Mendes Campos: um erudito sem erudição”, in: *A milésima segunda noite da avenida paulista*, de Joel Silveira [SP: Companhia das Letras, 2003].

bar Vilariño, em busca de munição. Foi uma revoada: Rubem Braga, Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Darwin Brandão, Antônio Maria, Paulo Mendes Campos, Joel Silveira e Ibrahim Sued voaram para a rua Frei Caneca, onde ficava a redação da revista.⁶

Naquele período, jornalistas e cronistas peregrinavam por tantas empresas e empregos que, hoje, um historiador, sociólogo ou crítico literário enfrentam enormes dificuldades para sistematizar um panorama profissional minimamente confiável. O emaranhado ideológico era caviloso. As mudanças sucessivas de comando eram arditosas e as operações de compra, venda e revenda envolvendo governo e proprietários de jornais, para lá de capciosas. Então, como identificar uma linha lógica de continuidade ou destrinchar vertentes ideológicas que possam orientar corretamente a leitura histórica dos fatos?

Mas, a cena da rapinagem de Adolpho Bloch e a imagem da revoada dos cronistas para a redação da *Manchete* não poderiam ser mais apropriadas à nossa narrativa. Não há margem para lance de sorte ou obra do acaso. Trata-se de uma cena fundadora que define os rumos da nossa crônica.

Seria arriscado concentrar todas as hipóteses interpretativas num único testemunho. Apesar de reconhecer que o grão literário é um fermento usado com grande liberdade por Fernando Lobo, resolvi cavar fundo até tocar na razão e nas raízes daquele encontro no Vilariño. Hoje posso afirmar que ele selou o futuro de boa parte dos cronistas ali presentes. A permanência dos sabiás na *Manchete* traduz de modo inequívoco uma reciprocidade de expectativas. Paulo Mendes Campos manteve-se fiel ao casamento por trinta e nove anos. Fernando Sabino esteve feliz por quinze, com direito a recaídas, assinando as colunas “Damas e cavalheiros”, “Sala de espera” e “Aventura do cotidiano”. Por cinco anos, Rubem Braga viveu em regime de total bigamia, mantendo páginas duplas com variedade de seções: “A poesia é necessária”, “Gente da cidade”, “Vem escrito nos livros”, etc. Depois, voltou à crônica de solteiro. Sérgio Porto e Antônio Maria pediram divórcio rapidamente.

Mas, se *Manchete* representa um ponto de virada na trajetória profissional dos sabiás, qual teria sido o ponto de partida?

*

Penso que o método mais adequado seria perseguir os rastros trilhados pelos cronistas, fazendo um breve inventário das publicações de pequena circulação nas quais estiveram juntos, não apenas por motivos profissionais mas, em especial, porque anteviam nelas uma festa para fustigar o horizonte político e cultural estabelecido pelo regime de Getúlio Vargas.

Chama a atenção como, antes da *Manchete*, os sabiás alternavam períodos longos em órgãos da grande imprensa com temporadas breves em revistas de caráter independente e quase sempre com uma linguagem gráfica mais arrojada. Talvez seja proveitoso recompor o roteiro de publicações que pesaram na formação dos cronistas ou daquelas que lhes ajudaram a ganhar corpo: *Revista Acadêmica* [1933-1948], *Sombra* [1940-1960], *Comício* [1952], *Revista da Música Popular* [1954-1956], *Diário Carioca* [1928-1964] e *Senhor* [1959-1964].⁷

Por maior que fossem as diferenças ideológicas, não é difícil reunir nossos cronistas numa frente ampla, geral e irrestrita: antigunistas, intelectuais à esquerda, simpatizantes do governo JK e refratários ao golpe de 1964. Por causa dessa plataforma, é provável que, ao longo dos anos, tenham sonhado com um jornalismo independente e embarcado em aventuras editoriais diferenciadas. E, por vezes, tenham até resolvido piar por conta própria, caso de *Comício*.

A partir de 1950, a imprensa carioca passou por um novo processo de modernização. Além do aparecimento da *Tribuna da Imprensa* [1949], de Carlos Lacerda, e da Última Hora [1951], de Samuel Wainer, veículos tradicionais como o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* passaram por amplas reformas.⁸ As revistas também vivenciam novo surto de criatividade. Isso sem falar na entrada da televisão que prenunciava

⁷ Poderiam ser incluídas nessa lista revistas como o *Mundo Ilustrado* [1952-1963] ou jornais como *Jornal de Letras* [1949-1993] e *Pasquim* [1969-1991].

⁸ Em São Paulo, alinhado ao mesmo processo de modernização, temos a criação da revista *Visão* [1954] e do *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* [1956].

uma cultura de massas, alicerçada numa juventude de classe média, urbana e universitária.

Embora nesse período circulassem vinte e dois jornais no Rio de Janeiro e os historiadores o tenham denominado como a época de ouro da imprensa, seria saudável relativizar tal visão histórica confrontando-a com relatos e memórias de profissionais atuantes no dia a dia das redações. Com uma boa dose de humor, a maioria recorda a necessidade de se ter dois empregos (e ainda fazer bicos), correr atrás de salários atrasados e recorrer a pagamentos feitos com vales, etc. Sem contar as matérias negociadas e pagas por políticos. A modernização, elogiável pelo ângulo da renovação do parque gráfico e pela introdução de novas técnicas jornalísticas, não modifica substancialmente as relações de trabalho marcadas pela informalidade.

Dito isso, os cronistas saíram favorecidos desta segunda onda de expansão. E como nenhum deles provinha de famílias abastadas, no início de carreira tiveram que multiplicar empregos, dividir moradias e subtrair o automóvel. O que sobrava do salário era consumido nas rodas da boemia, que, para os cronistas da noite – Antônio Maria, Carlinhos Oliveira, Sérgio Porto –, se confundia com plantão noturno e horas extras por restaurantes, bares e boates.

*

A *Revista Acadêmica*, lançada em setembro de 1933, traz Murilo Miranda como diretor e Lúcio Rangel como secretário de redação. Apesar do nome – fundada na Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro –, a publicação não tinha nada de acadêmica e os diretores eram tão boêmios que ela podia ser comprada no Café Alencar, à rua Marquês de Abrantes, e na Taberna da Glória. O caráter amador explica as colaborações não serem pagas e a periodicidade irregular.

Em 1934, Murilo e Lúcio escrevem a Mário de Andrade, solicitando um livro inédito para que, paralelamente à revista, eles pusessem em marcha uma pequena editora. O escritor atende ao pedido da dupla e, no ano seguinte, sai *O Alcega e o Alcega* [R]: *Revista Acadêmica*, 1935]. Mário esteve ligado à *Acadêmica* desde sua criação, alternando entre a condição de leitor, colaborador assíduo, membro do conselho e orientador intelectual até o ano de sua morte. Essa relação



entre a revista e a editora vai se aprofundar ao longo dos anos e produzir alguns dos mais interessantes livros já publicados no país, entre eles o álbum *Manguê* [1944], com texto de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e ilustrações de Lasar Segall.

A partir de 1935, Moacir Werneck de Castro e Carlos Lacerda ingressam a equipe de redatores. E, no ano seguinte, *Acadêmica* institui um conselho diretor composto por Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Artur Ramos, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lima do Rego, Oswald de Andrade, Portinari, Rubem Braga, Santa Rosa, Sérgio Milliet e Mário de Andrade.⁹ Braga integrava o conselho por convicções ideológicas e afinidades literárias. E ainda estava ligado ao diretor da revista por razões pessoais: sua irmã, Yedda Braga, casou-se com Murilo Miranda em 1939.

No entanto, quando se fala do papel desempenhado pela *Revista Acadêmica*, poucos se recordam de Lúcio Rangel [1914-1979],¹⁰ seu primeiro secretário de redação. De personalidade discreta, esse fantástico colecionador de discos de samba, choro e jazz, estudioso da música popular, era conhecido por ser um ardoroso purista na defesa do samba e do jazz autêntico. Leitor cultivado, dominava profundamente a

⁹ Ver: *Literatura em revista*, de Raul Antelo [SP: Ática, 1984], e *Mário de Andrade: exílio no Rio*, de Moacir Werneck de Castro [RJ: Rocco, 1989].

¹⁰ Ver: "Lúcio Rangel comendo ovos quentes com Noel Rosa: a invenção de uma história-palha da música popular", de José Geraldo Vinci de Moraes, in: *Revista Brasileira de História*, n. 77, SP, jan.-abr. 2018.

literatura francesa dos séculos XVIII e XIX, leitor de Flaubert desde os quatorze anos e membro da *Société des Amis* de Marcel Proust. Seria quase impossível explicar os sabiás sem mencionar o papel desempenhado pelo futuro crítico musical.

Além de ser tio de Sérgio Porto, era um dos melhores amigos de Braga, Vinicius e Paulo Mendes Campos. Através de sua atuação na imprensa, seja na condição de cronista, seja como editor e redator-chefe, de forma generosa e agregadora, sempre abriu espaço para a colaboração dos mais jovens. Elemento de ligação entre as três gerações, contribuiu efetivamente para o diálogo entre o universo erudito e popular, entre a crônica e a música, entre o samba e o jazz.¹¹

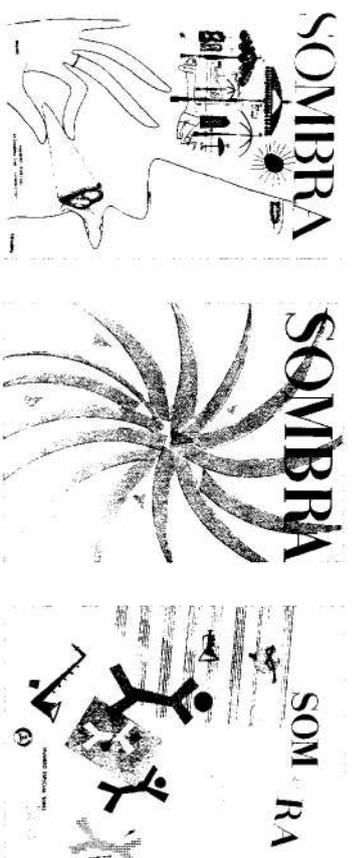
Sombra circulou entre dezembro de 1940 e junho de 1960. Existiam outras revistas com projetos gráficos similares, *Rio e Rio Magazine*, impressas em papel *couché*, em formatos maiores, em torno de 27 x 32,5 cm, capas coloridas assinadas por artistas plásticos e voltadas para cobrir o mundo da alta sociedade e a vida diplomática.

Nos três primeiros anos, teve Walther Quadros como diretor responsável e Aloysio de Salles como redator-chefe. A redação funcionava na rua México, 98, no 4º andar. Desde o princípio, contou com a colaboração de artistas modernos. A maioria deles europeus que migraram para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial escapando da escalada nazista. Nos cinco primeiros anos, *Sombra* teve o privilégio de contar com capistas, ilustradores e designers do calibre do desenhista e cartunista romeno Saul Steinberg, do pintor e cenógrafo húngaro Laszlo Meitner, e do português Eduardo Anahory.¹²

Até hoje *Sombra* é desprezada pelos pesquisadores por ser uma revista voltada para a alta sociedade. Embora esse fosse o seu público-alvo, ela abrigava igualmente em suas páginas escritores e artistas modernistas que, além de uma boa remuneração, desfrutavam de recursos gráficos

¹¹ Parte significativa de sua produção crítica foi reunida em *Sambistas e chorões* [Rj: Francisco Alves, 1962], reeditado pelo Instituto Moreira Salles, em 2018, e na coletânea, *Samba, jazz & outras notas*: Organização, apresentação e notas de Sérgio Augusto [Rj: Agir, 2007]. Todo o acervo de Lúcio Rangel foi incorporado ao IMS.

¹² O raciocínio é extensivo à fotografia: em especial, os franceses Jean Manzoni [contratado], Marcel Gautherot e Pierre Verger [colaboradores] e os alemães, Ed Keffel e Peter Scheier [contratados] em *O Cruzetiro*.



raros em nosso meio. Por exemplo, o primeiro número estampa na capa um desenho de Saul Steinberg (e exibe outros dez cartuns nas páginas internas). Na mesma edição, traz “Sinos de Oxford”, poema de Vinicius de Moraes; o Ballet Russe de Monte Carlo, com destaque para a bailarina Nini Theilade, acompanhado por ensaio fotográfico de Jorge de Castro e versos de Mário de Andrade.

Se Rubem Braga e Vinicius já colaboravam esporadicamente, após o ingresso de Lúcio Rangel como redator, em 1944, passam a escrever com maior assiduidade. “Conto rápido”, de Vinicius – presente em nossa antologia –, veio à luz na edição de agosto de 1944.

Em 1948, Lúcio figura nos créditos como redator-chefe, cargo que ocuparia até junho de 1954. *Sombra* passa a exibir originais de Alexander Calder [n. 83] em suas capas e, no miolo, poemas como “Infância”, de Manuel Bandeira, ilustrado por Cícero Dias [n. 82]. Os jovens cronistas também começam a frequentar as páginas da revista, entre eles, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É digno de nota observar que Paulo estreia com a crônica “Saudades do meu avô” [n. 84] e logo passa a assinar uma coluna, “Todos os planos” [n. 117, jan.-fev., 1952], com direito à página dupla.

Mas, em meio às cavalações profissionais, podemos identificar os entrelaçamentos e as convergências intelectuais que se impõem na pauta da revista. Em dezembro de 1949, Sérgio Porto inicia uma série de artigos sob a rubrica “Sombra do jazz”, embrião do seu primeiro livro.¹³ E o mais

¹³ *Pequena história do jazz* [Rj: Ministério da Educação e Saúde, 1953].

simbólico, em setembro de 1951, Lúcio, Vinicius e Sérgio organizam um número dedicado ao jazz. Sinal de que as contribuições individuais começam a adquirir configurações coletivas.

A *Revista da Música Popular* [1954-1956], dirigida e animada por Lúcio Rangel e Pêriso de Moraes, foi naturalmente o próximo passo. Desde o índice fica evidente a filiação modernista expressa no resgate de textos como “No enterro de Sinhô”, de Manuel Bandeira, e “Ernesto Nazareth”, de Mário de Andrade. Se na historiografia musical, Lúcio Rangel é um militante aguerrido cujo recorre crítico purista só privilegiava um elenco de sambistas e músicos de jazz autênticos, nas páginas da revista, flui uma sociabilidade mais elástica que pode reunir tanto Ary Barroso e o cantor Mário Reis quanto Pixinguinha e o milionário Jorge Guinle,¹⁴ responsável pela seção “Discografia selecionada de jazz tradicional”. Um raro lugar de reflexão, aberto, organizado e coletivo.¹⁵

Num outro plano, a aproximação entre os bambas do modernismo – Mário de Andrade e Manuel Bandeira – e a nova geração – Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto e Fernando Lobo –, mais do que um projeto, era uma realidade. Havia farto espaço para o samba, o jazz e o resgate de crônicas e estudos modernistas – “Sambistas” [n. 2] e “Literatura de violão” [n. 12], de Manuel Bandeira; “Origem do fado” [n. 6], de Mário de Andrade; “Mestre Ismael Silva” [n. 5] e



¹⁴ *Jazz panoptima*, de Jorge Guinle. Prefácio de Vinicius de Moraes [RJ: Agir, 1953].

¹⁵ Na época, Rubem Braga registrou: “Apareceu o primeiro número da *Revista da Música Popular*, com Pixinguinha na capa e a direção inigualavelmente competente de Lúcio Rangel [...] Acho importante a existência dessa revista: ela certamente não irá enriquecer Lúcio e será menos uma empresa comercial que um ato de amor. Acho importante porque é a primeira publicação especializada em um setor meio esquecido de nossa cultura” (“Discos”, in: *Folha da Manhã*, SP, 10 nov. 1954). Ver: os quatorze números da *Revista da Música Popular* foram reunidos num único volume, edição facsimilar [RJ: Funarte/Bem-Te-Vi, 2006].

“Os independentes da Gávea” [n. 7], de Vinicius –, assim como textos de escritores com compositores populares – Almirante, Ary Barroso, Dester Barbosa, Dorival Caymmi. Desta perspectiva, a militância de Lúcio projeta e reata linhas de continuidade entre a *Revista da Música Popular* e a *Revista Acadêmica*.

O *Diário Carioca* [1928-1965], fundado por José Eduardo Macedo Soares, foi um dos pioneiros no processo de modernização vivído pela imprensa brasileira na década de 1950. A reformulação incluiu uma nova sede projetada pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy e uma gráfica equipada com máquinas de última geração. Porém, nada disso teria sentido se não fosse acompanhado da renovação das técnicas do jornalismo, substituindo o modelo francês pelo padrão norte-americano. Pompeu de Sousa importou o conceito de *lead*, implantou o *copydesk* e produziu o primeiro manual de redação do país.

Em maio de 1950, sob a liderança de Luiz Paulistano e Prudente de Moraes Neto, um novo *Diário Carioca* chega às bancas: cadernos coloridos, revista feminina, suplemento infantil e um suplemento literário com nomes do calibre de Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque.

Apesar de ter largado na frente do processo de modernização, no final dos anos 1950, já apresentava sinais de declínio. O charme do jornal residia, em parte, na redação composta por profissionais como Armando Nogueira, Carlos Castello Branco, Ferreira Gullar, Jânio de Freitas, José Louzeiro, José Ramos Tinhorão, Newton Carlos, Paulo Francis, Prudente de Moraes Neto e Sabato Magaldi.

Para os sabiões, o *Diário Carioca* sempre foi uma referência. Todos colaboravam em outras publicações semanais e mensais mas tinham no jornal um porto seguro. Rubem Braga só foi correspondente de guerra, entre setembro de 1944 e abril de 1945, por intervenção do jornal. Antônio Maria, Sabino, Carlinhos Oliveira, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Vinicius, com direito a idas e vindas, exerceram ali o seu ofício. Por fim, foi no *Diário Carioca*, em 1953, que nasceu o personagem que consagraria Sérgio Porto: Stanislaw Ponte Preta.

Parte desta atmosfera do *Diário Carioca* se transferiu para o *Comitê*. O tabloide teve vida breve: 23 números. O suficiente para marcar o percurso intelectual dos que viveram essa experiência. Sob direção de Joel

Silveira, Rafael Corrêa de Oliveira e Rubem Braga, o semanário circulou entre maio e outubro de 1952.

De acordo com Paulo Mendes Campos:

A redação era a sala ampla dum vigésimo andar da rua Álvaro Alvim. Nela trabalhavam e brincavam (sobretudo brincavam) Rubem, Joel Silveira, Millôr Fernandes e, a partir de certa data, eu. Colaboradores mais assíduos eram Otton Lara Resende, Fernando Sabino, Carlos Castello Branco, Edmar Morel, Lúcio Rangel, Thiago de Mello, Newton Prates, Luís Martins (Sucursal em São Paulo) e Clarice Lispector, que, sob o pseudônimo de Tereza Quadros,¹⁶ fazia a página feminina. Foi também *Comício* que revelou Antônio Maria e Sérgio Porto como cronistas, Pedro Gomes como repórter, e Rubem Braga como tesoureiro.¹⁷

Essa percepção excessivamente leve e desprezenciosa deve ser temperada pelo testemunho de Fernando Sabino: “Na realidade, vinha a ser o que depois passou a se chamar de *imprensa alternativa* ou *nância* – em resumo: um pasquim. Como, aliás, surgiria mais tarde o que consagrou esse nome, e do qual fomos uma espécie de



¹⁶ O pseudônimo Tereza Quadros foi proposto por Rubem Braga. A experiência de “Entre mulheres”, em *Comício*, volta a se repetir nas páginas do *Correio da Manhã*, entre 1959-1961, sob o disfarce de Helen Palmer e no *Diário da Noite*, entre 1960 e 1961, como *ghost-writer* da atriz Ilka Soares. Essa produção jornalística se encontra reunida em dois livros: *Correio feminino* [2006] e *Só para mulheres, conselhos, receitas e segredos* [2008], ambos organizados por Aparecida Maria Nunes e publicados pela Rocco.

Vale a pena mencionar experiência semelhante (e hilariante) vivida por Vinicius de Moraes que, sob as vestes de “Helenice”, assinou a coluna “Abra o seu coração”, entre abril e novembro de 1953, no semanário *Flam*, comandado por Samuel Wainer. Com a saída forçada do poeta que não queria desencarnar do personagem, a coluna foi retomada por Suzana Flagg, ou melhor, Nelson Rodrigues.

¹⁷ “Uma revista alegre”, de Paulo Mendes Campos, in: *Manchete*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1965.

precursores”,¹⁸ e que seria confirmada por Millôr Fernandes ao evocar sua experiência em *Comício* no editorial de lançamento do *Pasquim*. Para afinar a discussão, é fundamental destacar o subtítulo: *semanário independente*. A ênfase no contexto de liberdade de pensamento encontra correspondência no exercício político da amizade, na trincheira antigetulista e na militância pela crônica.

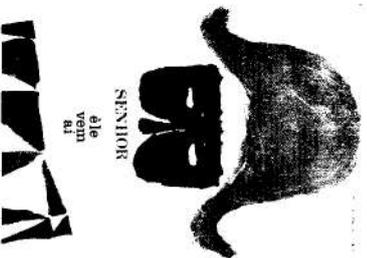
A questão da escala também é decisiva. A diminuição das páginas de um jornal padrão para o formato tabloide introduz uma série de reduções: o número de jornalistas na redação (favorece a conversão), a quantidade de reportagens (pede uma pauta mais seletiva) e o tamanho dos textos (incentiva a depuração do estilo). Quando havia espaço, a literatura era sempre contemplada com colaborações de Aníbal Machado, Cyro dos Anjos, Clarice Lispector ou Antônio Fogaça. Sem falar nas entrevistas, entre saborosas e polémicas, com Doriaval Caymmi, Manuel Bandeira, João Cabral e Alberto Cavalcanti. E no traço irreverente das caricaturas de Hilde Weber, muitas vezes estampadas na capa. Fecho com uma última consideração: a redução estrutural em vários níveis – da baixa qualidade da impressão às restrições de ordem financeira – nunca diminuiu o humor dos *saluís*. A roda de amigos é um pequeno *comício*.

Entre a famosa revogada para *Manchete* e a criação da Editora do Autor, houve uma senhora revista chamada *Senhor* [1959-1964].¹⁹ Dirigida por Nahum Sirotsky, Paulo Francis e Luiz Lobo, ela representou um salto qualitativo do nosso jornalismo cultural. Todos os *saluís* participaram ativamente: Rubem Braga, Vinicius, Sabino, Lúcio Rangel, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Sérgio Porto e Antônio Maria.

Senhor sinalizava que havíamos saído da esfera ditatorial de Vargas e ingressado no ciclo democrático e desenvolvimentista de Juscelino. No intervalo histórico que separa a miséria gráfica de *Comício* da riqueza visual da *Senhor* reverbera a divisa de JK: cinquenta anos em cinco.

¹⁸ “*Tabulim de damas*” [RJ: Record, 1988].

¹⁹ “*Um melhor da Sr.ª Uma senhora revista*”, organização de Ruy Castro, concepção e coordenação de Maria Amélia Mello. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.



Os avanços, entretanto, não superaram contradições antigas e recorrentes da nossa vida cultural. Assim como o nome, *Revista Acadêmica*, não traduzia o conteúdo arrojado e arciado daquela publicação, *Senhor* soa inadequado para uma revista cujo projeto é marcadamente experimental, aberto às mais diferentes linguagens e com disposição para se reinventar a cada número. Como explicar, então, que tenham escolhido um título sisudo, hierárquico e signo máximo de poder?

Senhor revela tensões semelhantes na busca de um modelo jornalístico. Curiosamente, entre *Esquire* e *The New Yorker*, procurava temperar territórios masculinos com um variado cardápio cultural e literário, justamente quando batia à porta da política internacional um sentimento anti-imperialista, simpático ao vento socialista que soprava por toda a América Latina, inspirado na Revolução Cubana²⁰ e nos movimentos de emancipação das mulheres.

Em sua primeira fase – de março de 1959 a março de 1962 – a revista soube tirar proveito dessas tensões. Contando com colaborações inéditas de prosadores do calibre de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Jorge Amado e nomes que começavam a se firmar, como Antônio Calado, Osman Lins, Ferreira Gullar.

²⁰ Nesse sentido, Rubem Braga e Fernando Sabino demonstraram percepção histórica e inclinação política ao publicarem *Finança sobre Cuba*, de Jean-Paul Sartre [RJ: Editora do Autor, 1960], e *Nossa luta em Sierra Maestra*, de Ernesto Che Guevara [RJ: Editora Sabá, 1968].

Alfás, Braga esteve em Cuba para traçar um perfil de Fidel Castro para a *Senhor*.

Do ponto de vista gráfico, a cargo dos pintores Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, a revista atingiu um patamar de criatividade que raramente voltou a ser alcançado. E para isso contaram com a modernização e o desenvolvimento da indústria do livro, do disco, do cinema, da moda e da fotografia. O designer e historiador da nossa produção visual Chico Homem de Melo foi preciso:

O time de designers da Editora do Autor repetia nomes vinculados à *Senhor*. Incluía desde os titulares da revista, Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, até a iniciante Bea Feitler e os cartunistas Jaguar e Fortuna. Foi uma das raras ocasiões em que ocorreu o trânsito de profissionais entre revistas e livros.²¹

A crônica em livro: de autor a editor

Editora Alvorada

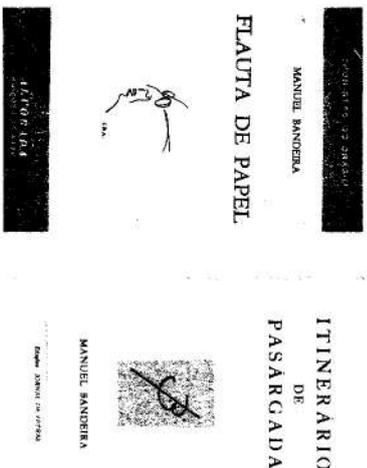
Em 1957, Rubem Braga espalhou a notícia:

Apareceu uma editora nova, Alvorada, que começou por cima, editando um livro de crônicas de Manuel Bandeira, sob o título que me dá muita inveja, *Flauta de papel*. Na contracapa, anuncia para depois *Poesia*, com toda a obra poética de Vinícius de Moraes; *Os subterrâneos do Rio de Janeiro*²² curiosíssimo livro de Stanislaw Ponte Preta, também conhecido por Sérgio Porto, filho natural e o mais carioca de todos os cronistas chamados lívulos; para mais tarde ainda, *Crônicas escolhidas*, de Antônio Maria e um novo livro de Vão Gôgo [Millôr Fernandes]. A editora, me parece, é de Irineu Garcia, aquele que edita discos de poesia com Carlos Ribeiro e que por sinal lançou ontem um disco de Pablo Neruda; quem escolhe os livros é Paulo Mendes Campos, garantia de bom gosto.²³

²¹ Design de livros: muitas capas, muitas caras”, in: *O design gráfico brasileiro, anos 60*, [org.] Chico Homem de Melo [SP: Cosac Naify, 2006].

²² Não há nenhum manuscrito que comprove a existência de *Subterrâneos do Rio de Janeiro* (e sua viésse à luz, em 1957, Stanislaw Ponte Preta antecederia a estreia de Sérgio Porto em livro, *O homem ao lado* [RJ: José Olympio, 1958]).

²³ Nota”, in: *Trabalho da Manhã*, SP, 10 maio 1957.



Na capa do livro – além do perfil de Bandeira no traço finíssimo de Carlos Drummond de Andrade –,²⁴ cobriram duas antigas aspirações dos sabiás: uma coleção consagrada aos *Cronistas do Brasil* e títulos da linhagem de *Flauta de papel* capazes de galvanizar em uma só imagem, crônica, música e edição.

No prefácio, o poeta reforça a nossa hipótese em torno da persistente sociabilidade do grupo, lembrando que “a ideia da publicação partiu de Lineu Garcia, Lúcio Rangel e Paulo Mendes Campos”. Embora não tenha conseguido ultrapassar o primeiro título, como o nome da editora sugere, é bem provável que este exitoso fracasso tenha sido a alvorada da Editora do Autor. Quase todos os cronistas envolvidos ou citados na contracapa – Bandeira, Drummond, Vinicius, Paulo Mendes Campos, Stanislaw Ponte Preta – faziam parte do catálogo da Editora do Autor. A nota dissonante fica por conta da incompreensível ausência de Antônio Maria.²⁵

²⁴ Drummond, três anos antes, havia feito um desenho genial, à la Steinberg – misto de vinheta e caricatura –, para a capa de *Itinerário de Pasargada*, de Manuel Bandeira [RJ: Edição Jornal de Letras, 1954]. Consta nos créditos: projeto de capa de Carlos Drummond de Andrade. Chico Homem de Melo me chamou a atenção para a existência de um diálogo entre a capa de *Flauta de papel* com a da segunda edição do *Itinerário de Pasargada* [RJ: Editora do Autor, 1966], que traz na capa um desenho de Carlos Scliar similar. O círculo das relações de amizade interage com o das relações intelectuais, estabelecendo um repertório conceitual, gráfico e visual de grupo.

²⁵ A estranheza é ainda maior agora que sabemos que tinha um volume em preparação, cujo título chegou a ser anunciado e, mesmo assim, permaneceu como o único cronista que, em vida, não teve suas crônicas reunidas em livro. Ver: *Vento maior: estudo sobre as crônicas de Antônio Maria*, de Guilherme Tauli. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2020.

2 Editoria do Autor

Passados três anos, Rubem Braga e Fernando Sabino fundam a Editora do Autor. O primeiro título é *Furtação sobre Cuba* [1960], série de artigos em que o filósofo Jean-Paul Sartre registra suas impressões durante a viagem, acompanhado de Simone de Beauvoir, pela única ilha de comunismo em continente americano.

Demonstrando senso de oportunidade editorial, política e cultural, os editores conseguiram traduzir os textos às pressas e aproveitaram a visita do filósofo ao Brasil para realizar um megalançamento em setembro de 1960.²⁶ E fecharam o ano lançando quatro livros simultaneamente, em clima de festa: *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes, *Ai de ti, Copacabana!*, de Rubem Braga, *O homem nu*, de Fernando Sabino e *O cego de Ipanema*, de Paulo Mendes Campos.

Aliás, os lançamentos coletivos tornaram-se uma marca registrada. Foram verdadeiros *happenings*. Talvez, o de maior repercussão tenha sido a noite de autógrafos no Clube dos Marinbás, Copacabana, em 26 de novembro de 1962: *A bolsa & a vida*, de Drummond, *Para viver um grande amor*, de Vinicius, *A mulher do vizinho*, de Sabino, *Homenzinho na ventania*, de Paulo Mendes Campos e *O retrato na gaveta*, de Otto Lara Resende. Rubem Braga ainda propôs que cada escritor deveria convidar uma madrinha e nos lançamentos compareceram Edla Van Steen, Lella Diniz, Lourdes de Oliveira, Márcia Rodrigues, Odete Lara, Tônia Carrero e Ângela Diniz. E eram replicados em diversas praças do país.

Outra iniciativa que conferiu prestígio e rendeu bons dividendos foi a coleção *Antologia poética*, sugestão de Rubem Braga, para quem, desde sua coluna em *Manchete*, “a poesia é necessária”. O pacto selado com os poetas está explícito no catálogo da Editora do Autor (e da futura Editora Sabiá). Os cronistas se dedicaram com afincamento e regularidade à coleção, publicando antologias de Vinicius de Moraes [1960], Manuel Bandeira [1961], Carlos Drummond de Andrade [1962], Cecília Meireles [1963], Alphonsus de Guimaraes Filho [1963], Cassiano Ricardo [1964], Augusto Frederico Schmidt [1964], João Cabral de Melo Neto [1965], Mário Quintana [1966], Jorge de Lima [Editoria Sabiá, 1968] e

²⁶ “Confissões de um jovem editor”, de Rubem Braga, in: *Manchete*, RJ, 1 out. 1960. Quando Sartre levou os direitos do livro à Editora do Autor, o cronista saiu com essa: “É o autor ideal!”.

Vou-me embora pra Pa
Aqui eu não sou feliz
-á a existência é uma a
De tal modo inconseqü
Que Joana a Louca de l
Rainha e falsa dement
Vem a ser contraparen
Da nora que nunca tiv

AVOIDÁRIA
POETICA
MAYRINK
VEIGA
RUBEN
BRAGA



A BÔLSA
&
A VIDA



homenzinho
na ventania

PAULO MENDES CAMPOS



Dante Milano [Editora Sabiá, 1971]. Lembrando que a maioria delas contava com a seleção de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos.

Mas, é preciso agregar à nossa narrativa, dedicada à época de ouro da crônica, um projeto que deu grande visibilidade à Editora do Autor. Em 1960, apesar da crescente concorrência da televisão, a presença do rádio ainda era vital para o cotidiano carioca. Só no Rio de Janeiro havia treze emissoras. Entre as mais populares estavam a Rádio Nacional [PRE-8], a Mayrink Veiga [PRA-9] e a Tupi [PRG-3]. Outras, como a Rádio Ministério da Educação e Saúde [PRA-8] e Roquette-Pinto [PRD-5], desfrutavam de prestígio cultural. Em março de 1961, o ex-diretor da *Revista Acadêmica*, Murilo Miranda, assume a direção da Rádio Ministério da Educação e Saúde e, em pouquíssimo tempo, a emissora ocupa o terceiro posto entre os ouvintes das classes A e B. Depois de incrementar a grade com uma rica e variada programação musical, realizou incursões no terreno literário: “Como compreender Shakespeare”, por Eugênio Gomes; “Cantões, poeta de todos os tempos”, por Cleonice Berardinelli, e “Obras-primas da literatura universal”, por Cecília Meireles. Em abril, dentro desse viés, leva ao ar “Quadrante”, programa dedicado à crônica, lidas e interpretadas por Paulo Autran. O sucesso é imediato.

A Editora do Autor, em parceria com a Rádio, lança duas coleções: *Quadrante 1* [1962] e *Quadrante 2* [1963]. Cada uma delas trazendo dez crônicas por autor: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel

Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. As duas entraram nas listas dos mais vendidos e tiveram mais de três edições no ano em que foram lançadas.²⁷

Outro aspecto importante: visando à maior transparência na hora da prestação de contas dos direitos autorais, todos os exemplares vinham numerados. Graças a tal procedimento, hoje podemos afirmar com absoluta certeza de que a primeira edição de *O cego de Ipanema*, de Paulo

Mendes Campos, saiu realmente com uma tiragem inicial superior a quatro mil exemplares. Eu, por exemplo, comprei num sebo o de número 4202.

Por causa do êxito nas vendas, a Editora do Autor acabou provendo um intenso debate em torno da publicação da crônica em livro. E nem sempre a recepção foi calorosa, como descreve o crítico Marcus Vinícius Nogueira Soares ao registrar a polémica aberta por Francisco de Assis de Almeida Brasil, que, contrariado, reagiu à “enxurrada de livros de crônica publicada ultimamente” em ácido artigo publicado no *Journal do Brasil*, “A crônica é o limite”. Os desdobramentos resultaram em uma série de ataques disparados por Carlos Heitor Cony e, de certo modo, referendados por Tenísiocles Linhares e Tite de Lemos. A defesa partiu de José Carlos Oliveira.²⁸

*

A simples comparação entre as obras de Rubem Braga editadas pela José Olympio e as lançadas pela Editora do Autor nos permite reconhecer um padrão: o título das crônicas usa caixa alta, as fontes do miolo são serifadas, o corpo é grande e o entrelinhamento generoso; o texto é precedido de capitular e inicia na metade da página. Tudo leva a crer que Rubem Braga tenha palpitado nessas decisões. Em outras

QUADRANTE
2ª Edição
CRÔNICAS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
CECÍLIA MEIRELES
DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ
FERNANDO SABINO
MANUEL BANDEIRA
PAULO MENDES CAMPOS
RUBEM BRAGA

²⁷ Na cartela de *Quadrante*, foi criado outro programa. *Vozes da cidade*, na Rádio Roquette-Pinto [PRD-5], com crônicas interpretadas por Jorge da Silva, na gestão do diretor Murilo Miranda. Foi também outro livro: *Vozes da cidade* [RJ: Record, 1965], seleção de crônicas de Bandeira, Cecília Drummond, Genolino Amado, Henrique Bongerti, Maluh de Ouro Preto e Rachel de Queiroz. ²⁸ *Crônica brasileira do século XIX: uma breve história*, de Marcus Vinícius Nogueira Soares [SP: F. Realizações, 2014, p. 48-56].

lão, tu não és um sonho, és
 ens carne, tens fadiga e tens
 lo calmo pelo teu. Tu és a
 zin nome, és a monada, és a
 ho amor; és luz, és lírio, na
 u és todo o esplendor, o ul
 la elegia sem fim, anjo! men
 ho triste verso meu. Ah, fôse
 linha, fôsse a lida, o setim



palavras, sistematizou uma forma de editar crônica em livro.²⁹ Os da Editora do Autor, ainda hoje, dão um imenso prazer à leitura.

Do ponto de vista gráfico, as capas conservam uma sobriedade moderna, dotadas de soluções simples e geniais. É o caso da coleção *Antologia poética* dedicada aos principais poetas brasileiros do século XX. A jovem designer Bea Feitler trabalhou no limite entre experimentação radical e regras do mercado. Todas as informações básicas aparecem distribuídas na capa — título: *Antologia poética*; nome do autor: *Vinicius de Moraes*; nome da editora: *do Autor*; quantidade de edições: *quinta*. E, ao mesmo tempo, é como se tivéssemos acesso às páginas internas, podendo ler a estrofe de um poema. Verso e inverso. O livro e o leitor podem penetrar no livro por dois módulos, duas janelas gráficas: uma aberta para dentro, outra para fora.³⁰

A inteligência visual de Bea vai mais longe na capa de *O homem nu*, de Fernando Sabino, mesclando arte de vanguarda e espírito de *outdoor*. De cara, o título é desconstruído verbalmente para ser reconstruído e

²⁹ Ao confrontar os livros de Braga pela José Olympio, talvez, se possa afirmar que este padrão tenha se cristalizado a partir de *A borboleta amarela* [R]: José Olympio, 1955]. O único ponto descartado pela Editora do Autor e pela Sabiá foi a eliminação da página em branco que trazia somente o título da crônica, abrindo a página seguinte apenas com o texto da crônica, precedido pelo uso de uma capitular.

³⁰ Em "Bea de Ipanema venceu como moça de fiar", Rubem Braga traça um perfil bastante elogioso da jovem artista. Ao mesmo tempo, apesar de reconhecer seu talento em todos os trabalhos realizados para a revista *Senhor* e para a Editora do Autor, do qual era um dos donos, admite: "até hoje, a editora aproveita a ideia de Bea para a capa da *Antologia poética* de Vinicius em outras antologias". *in: Vista*, v. 28, n. 10, 11 mar. 1966.



reinterpretado visualmente. O homem é o estilo: despojado e desnudado, "O" artigo funciona como cabeça, cabeçalho, olho, ó de espanto; o substantivo "homem" surge no horizonte vernalcular castiço; o adjetivo "nu" sintetiza e traduz o escândalo cromático da nudez.

A editora também se permitia recorrer a profissionais de outras áreas. O fotógrafo José Medeiros responde pelas capas de *Ai de ti, Copacabana!*, de Rubem Braga, e da segunda edição de *A vida real*, de Fernando Sabino. Na prática, as inovações gráficas podiam contemplar desde amadores como Otto Lara Resende, responsável pela capa de *A mulher do vizinho*, de Fernando Sabino [1962],³¹ até profissionais sofisticados, como o designer Aloísio Magalhães, capaz de arriscar uma interpretação da poética de João Cabral de Melo Neto na capa da coletânea *Tercina feia* [1961].

Outro acerto foi arrair os jovens cartunistas da revista *Senhor* e a futura trupe de choque do *Pasquim*: Jaguar, Fortuna e Ziraldo. A escolha de Jaguar para desenhar as capas, criar ilustrações e vinhetas que conversassem com as narrativas ferinas e anedotas caústicas de Stanislaw Ponte Preta: *Tia Zulmira e Eu* [1961], *Primo Altamirano e Ilias* [1962], *Rosamundo e os outros* [1963], *Garoto linha dura* [1964], *Festival de Besteira que Assola o País - Febcapá 1* [1966], *Febcapá - 2*

³¹ Ao ser relançado pela Editora Sabiá, a capa foi substituída, sob protesto bem-humorado de Otto: "Quanto à *Mulher do vizinho*, fiquei chateado de ter sido passado para trás pelo Ziraldo, minha única capa! Mas, a dessa 4ª edição está ótima, à altura da minha", *in: O Rio é tua longe: cartas a Fernando Sabino*, de Otto Lara Resende. Introdução e notas de Humberto Werneck. [SP: Companhia das Letras, 2011].

[1967] e *Febepá 3 – Na terra do crioulo doido* [Editora Sabiá, 1968]. O espaço reservado a Jaguar não é decorativo. Os desenhos não desejam, ilustram. Se, às vezes, optam pelo diálogo com as crônicas, em outros momentos, demonstram autonomia completa. A parceria aponta para uma pluralidade de leituras: convergentes, paralelas e simultâneas.

De qualquer modo, é preciso ressaltar que a passagem de Stanislaw em diferentes meios de comunicação – jornal, rádio, teatro, televisão e cinema – potencializou sua criatividade reciclando recursos de linguagem oriundos de todos esses veículos, reinventando a crônica ao empregar recursos internos e externos de comunicação. Por exemplo, quando o cronista interpela o leitor – “Como, minha senhora?” –, confere ao texto o ritmo de uma conversa ao telefone, de um programa de rádio e da TV ao vivo. A comunicação é imediata. Do mesmo modo, as ilustrações de Jaguar provocam uma sensação de mão dupla. Embora leia a crônica em livro, o leitor sente que algo o transporta de volta à informalidade das páginas de um jornal.

Editora Sabiá

No começo de 1967, Fernando Sabino e Rubem Braga deixam a Editora do Autor, que passa a ser tocada apenas por Walter Acosta. No meio do ano, com a sobriedade de costume, Braga anuncia em um artigo, “A Editora é Sabiá”,³² discorrendo sobre a criação da nova casa editorial e enfatizando a saga em busca do nome. Em *O tabuleiro de damas* [1988], Sabino entrega o protagonismo da decisão: “Rubem queria Sabiá, e Sabiá ficou sendo”. E ainda fornece detalhes preciosos: “Inventamos várias novidades – e nisso Rubem é mestre; a caixinha com lançamento de quatro autores de uma só vez, por exemplo, foi invenção dele. Começamos a lançar livros aparados, que não se usava, até tinham de ser abertos por espátulas. E fomos dos primeiros a plastificar as capas”.

A primeira noite de autógrafos da Sabiá, em 1967, vinha com a sua comissão de frente: *A traição das elegantes*, de Rubem Braga; *A inglesa deslumbrada*, de Fernando Sabino; *Hora do recreio*, de Paulo Mendes Campos; *Febepá – 2*, de Stanislaw Ponte Preta. O destaque era a estreia de Carlinhos Oliveira pela Sabiá com *A revolução das bonecas*. Os

cronistas ainda desfrutavam da potência da palavra poética: *Livro dos sonetos*, de Vinicius de Moraes, e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto (que afinal não participou do lançamento).³³ A semelhança entre o catálogo e o projeto gráfico das editoras é tão evidente que o melhor caminho crítico seria destacar as diferenças.

Começamos pelos nomes. Editora do Autor expressa de maneira simples e objetiva, sem dar margem a especulações, as motivações de seus fundadores: o *direito* de publicar apenas suas próprias obras (e as de poucos amigos) e assegurar maior porcentagem nos lucros, aumentando as margens de *direitos* autorais. A editora dispensa logotipo. O nome é a marca.

A Editora Sabiá, ao contrário, nos reserva uma rede de relações simbólicas. Os pássaros sempre foram portadores de ressonâncias universais (o albatroz, a andorinha, a coruja, o corvo, a cotovia, o melro, o rouxinol...) entre natureza e cultura. Desde “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias, o sabiá sobrevoa o mapa imaginário da literatura brasileira. Ele sintetiza polos de atração e recusa, reatualizados pelas paródias modernistas (Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond...) e, depois, reinterpretados pela crônica e pela música popular (“Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque).

Sabemos que a batuta de Braga orientou a escolha do nome da editora, mas, quem o batizou como o “sabiá da crônica”? Tudo indica que foi Paulo Mendes Campos. Poucos sabem quando e onde o apelido foi soprado pela primeira vez. Salvo engano, “Conversa com passarinho...”, crônica de Paulo Mendes Campos, está na origem de tudo.³⁴ Fin homenagem a Rubem Braga, inseri uma pequena seleção de histórias de passarinhos que se entrelaçam na folhagem da antologia. O sobrevoo começa no “Fim de semana na fazenda”, de Braga, passa por uma provocação marota de Vinicius em “O conde e o passarinho”, pelo *timing* perfeito com as palavras em “Cada um no seu poleiro”, de Sabino, contorna a melancolia luminosa de “O canarinho”, de Paulo Mendes Campos e termina com o *nonsense* de “Besouro”, de Carlinhos Oliveira.

³² A história dos lançamentos, passando por Brasília e Curitiba, está contada numa sequência de crônicas de Stanislaw Ponte Preta: “A revoada dos sabiás I, II e III”, nas páginas do *Ilhina Hora*, 17 jan. 1968.

³³ Ver: revista *Sombra*, n. 105, RJ, ago. 1950.

³⁴ In: *Diário de Notícias*, RJ, 14 jul. 1967.



Por tudo isso, o pequeno sabiá encomendado a Ziraldo conferiu forte identidade visual à nova casa.³⁵ Chama a atenção a extrema liberdade com que o artista retrabalha o logotipo, introduzindo pequenas variações num elemento que, tradicionalmente, existe para fixar a marca. Impressiona a graça e a sutileza com que desloca o sabiá ora para dentro de um minúsculo *grill/grade* de uma gaiola, ora o deixa solto no fundo branco, piando em algum canto superior ou inferior da capa. Às vezes, surge pousado num traço fininho de galho, outras vezes, fica cismando pela capa: “You voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar”.

Ziraldo também correu um grande risco ao reatualizar o projeto que Bea Feitler concebeu para a coleção *Antologia poética*. Embora, de saída, deixe claro que está propondo um diálogo. Além de introduzir um fundo branco, ele limpa a capa dos contrastes tipográficos criados por Bea, inserindo somente o nome ou o sobrenome do poeta, potencializando na contracapa o nome completo do autor, cuja legibilidade se torna possível devido ao dualismo cromático que diferencia nome e sobrenome.

Na nova coleção lançada pela Editora Sabiá, *Poesias completas*, Ziraldo inventa novas variações em torno do projeto gráfico da *Antologia*

poética. A radicalidade está no uso título e no nome do poeta blocados, romando a capa quase por completo e fazendo uso de uma letra sem serifa. O brutalismo gráfico não é suavizado pelo paralelismo cromático que decupa nome e título.

Por fim, como não lembrar de Ziraldo zapcando pelo pop na capa de *A revolução das bonecas*, utilizando recursos gráficos em sintonia fina com a crônica de Carlinhos Oliveira? O trabalho que ele desenvolveu como designer dentro da Editora Sabiá rivaliza com a radicalidade de Bea Feitler em sua passagem pela Editora do Autor.

*

Nos doze anos em que estiveram à frente da Editora do Autor e da Editora Sabiá, Rubem Braga e Fernando Sabino escreveram um capítulo importante da história editorial brasileira. Esta percepção crítica está mais avançada no âmbito do design gráfico. Já no campo dos estudos literários e da história da edição, ainda não dispomos de livros ou ensaios que deem a dimensão real do que ambas as editoras representaram para a renovação e a consolidação da crônica entre nós.³⁶

Um simples olhar retrospectivo pode iluminar aspectos relevantes da trajetória individual de cada um dos cronistas. O período mais criativo de Paulo Mendes Campos está atrelado visceralmente às duas casas editoriais. Desde sua estreia com *O cego de Ipanema* [1960] até o encerramento das atividades da Editora Sabiá, Paulo Mendes Campos lançou seis livros e se consolidou como um de nossos principais cronistas. Ao longo da década de 1970, a sua produção diminui drasticamente, resumindo-se a um livro de crônica.

O argumento também vale para Vinicius. Os dois únicos volumes de crônica que organizou em vida saíram pela Editora do Autor. É claro que devemos relativizar essa afirmação, pois, no mesmo período, o sucesso do compositor já demandava uma dedicação quase integral do artista.

³⁵ Em *O tabuleiro de damas*, Fernando Sabino dá a sua versão: “O logotipo foi outro problema. O de Carlyle não servia, porque, segundo Rubem, parecia mais um urubu. O de Ziraldo, de bico aberto, era bonitinho mas meio chegado a um periquito. Ambos, pelo menos, justiça se faça, mais tarde desenhariam para nós as mais lindas capas. O logotipo definitivo acabou sendo um sabiazinho que eu mesmo desabei, copiando uma foto de enciclopédia, e que, modestia à parte, não ficou de todo mal”.

³⁶ Só recentemente foi publicada a primeira tese sobre *A editoria do passarinho: um estudo sobre a Editora Sabiá*, de Rafael Fernandes Carvalho. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2019. Ver também *Caderno de pesquisas: Editora Sabiá e Editora do Autor*, por Mariana Newlands, blog do IMS, revista *Sempre*, 9 set. 2011; e “Editora do Autor”, verbete de *Ela é cartaca: uma enciclopédia de Ipanema*, de Ruy Castro [SP: Companhia das Letras, 2021, 4ª edição].

A morte precoce de Stanislaw Ponte Preta, em 1968, aos quarenta e cinco anos, veda qualquer tipo de consideração análoga. Por outro lado, como negar que havia uma relação de total empatia entre o engajamento crescente do cronista e o alinhamento à esquerda do catálogo da Editora Sabiá? O recrutamento da ditadura militar e o acirramento da censura começaram a bater com uma certa frequência às portas da editora.

Entre todos os sabiás, Carlinhos Oliveira talvez tenha sido o mais prejudicado pelo emparedamento político. O auge de sua popularidade como cronista se confunde com um radicalismo desencantado das novas gerações. Nesse sentido, o intervalo que separa a boa acolhida de *A revolução das bonecas* [1967] da recusa reiterada de seu romance autobiográfico, *O panão desiludido* [RJ: Edições Bloch, 1972], é bastante revelador. Prova de que, dentro da editora, a amizade nunca impediu o exercício da crítica.

Em 1972, Rubem Braga e Fernando Sabino vendem a Sabiá para a José Olympio. De uma perspectiva histórica, tal decisão encerra simbolicamente o quarto ciclo da crônica brasileira. Porém, não estamos diante de um fracasso comercial ou de um fim melancólico. Pelo contrário, poderia percorrer longa e detalhadamente sobre escolhas cerejeiras do catálogo, como, por exemplo, a abertura pioneira para a narrativa latino-americana: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, etc.

Entretanto, de toda essa aventura editorial, o fato que me parece mais relevante e até hoje permanece quase invisível não se relaciona ao espírito pragmático da empreitada comercial, mas à decisão crítica e empenhada dos próprios cronistas em mudar o patamar literário do gênero. Entre os últimos lançamentos da casa – na esteira do sucesso alcançado pelas antologias *Quadrante 1 e 2 – figura-se *Elenco de cronistas modernos* [1971], coletânea que reúne Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz e Rubem Braga. Embora no volume não conste qualquer informação sobre o responsável pela seleção dos cronistas e das crônicas, a brevíssima nota preliminar, assinada discretamente “A Editora”, reponta a consciência da tarefa: “Procuramos dar ao público leitor, com vistas especialmente aos estudiosos de nossa literatura contemporânea, uma visão do que vem a ser esse gênero tão mal definido,*

ressalto das páginas fugazes de jornais e revistas, e, no entanto, em certos casos como o presente, merecedor das condições de permanência entre o que há de melhor no patrimônio literário do Brasil”.

Uma década depois, Antonio Candido parece responder aos cronistas com um ensaio notável: “A vida ao rés-do-chão”.³⁷ Na sequência, escritores que cultivaram o gênero passam a ser contemplados com uma série de edições criteriosamente anotadas e capitaneadas por *Boris Dias*, de Machado de Assis, a cargo de John Gledson, a qual se sucederam edições exemplares de José de Alencar, João do Rio, Lima Barreto, Olavo Bilac, entre outros, e uma proliferação de ensaios, reses e obras coletivas dedicadas à crônica.

Parafaseando um verso de Drummond – “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” –, é possível afirmar que a crônica se libertou dos jornais, hoje mora no coração dos livros.

*

É hora de retornar ao retrato de grupo. Se o amadorismo militante e loquêmio da *Revista Acadêmica* foi um ponto de partida; se a profissionalização dos sabiás na *Manchete* representou um ponto de virada; a migração progressiva da crônica para o universo do livro representa um ponto de chegada.

Paulo Garcez conseguiu fixar todos os sabiás na foto. Eles estão cercados por uma linha invisível que parte dos pés de Rubem Braga (bem plantados no chão) e que ao subir bifurca-se num risco em V – um passarinho apoiado na asa do outro – até atingir o morro mais alto daquela paisagem humana, a cabeça de Stanislaw Ponte Preta.

Segundo Roland Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença”. Em nossa memória até mesmo os ausentes permanecem impregnados no negativo da foto: Antônio Maria, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, João Cabral, Lúcio Rangel, etc. A crônica deste retrato de grupo lembra o trabalho de organizar uma antologia: reunir as pessoas, inventar uma narrativa, fixar uma época no papel. Nem tudo se revela.

Repare bem, leitor, algo no retrato já se movimentava, não se deixa capturar. Dentro de minutos, eles vão se dispersar, levantar voo, sair do enquadramento. ³⁸

³⁷ In: *Pain gostar de ler: crônicas*, vol. 5 (SP: Ática, 1981).