



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUCIANO ANTONIO

**A CIDADE NAS CRÔNICAS DE ANTÔNIO MARIA**

---

LONDRINA  
2015

LUCIANO ANTONIO

## **A CIDADE NAS CRÔNICAS DE ANTÔNIO MARIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador. Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

LONDRINA  
2015

LUCIANO ANTONIO

## A CIDADE NAS CRÔNICAS DE ANTÔNIO MARIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador. Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina – PR (Orientador)

---

Ana Cristina Coutinho Viegas  
Colégio Pedro II – Rio de Janeiro - RJ

---

Álvaro Santos Simões Junior  
UNESP – Assis - SP

---

Telma Maciel da Silva  
UEL – Londrina - PR

---

Maria Carolina de Godoy  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 17 de abril de 2015.

*Dedico este trabalho à minha esposa, Rita, meu amor, minha vida. A realização deste sonho só foi possível com a sua participação em todos os momentos, sendo a minha fortaleza e fonte de inspiração.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador, Luiz Simon, por todas as contribuições e por ter aceitado me conduzir pelos caminhos dos estudos literários, desde o início da pós-graduação.

À prof<sup>a</sup>. Ana Cristina Coutinho Viegas pela delicadeza e carinho com que analisou o trabalho e suas contribuições como uma carioca atenta às belezas e contradições da “Cidade Maravilhosa”.

À prof<sup>a</sup>. Maria Carolina de Godoy por ter feito uma leitura mais poética do trabalho e ter ressaltado o potencial lírico de Antônio Maria.

Ao prof. Dr. Álvaro Santos Simões Junior, por indicar os ajustes necessários à conclusão desta pesquisa.

À prof<sup>a</sup>. Telma Maciel da Silva, pela leitura atenta e pelos comentários pertinentes à efetivação do trabalho.

À minha família (esposa Rita, mãe Maria e tia Izaíra), que estiveram na defesa e se emocionaram com a realização desse sonho. E também por terem estado sempre ao meu lado, incentivando-me em todos os momentos.

*“Os momentos da primeira escuridão são chocantes. Mas, depois, se houver um mínimo de minguante, no céu, a luz se filtra nas árvores e desenha, na estrada, uma porção de coisas, que são sombras da mata – tudo isto em fundo silêncio. Logo depois, começa o asfalto. À esquerda vêem-se toda a zona norte e muito dos subúrbios do Rio. A miséria está ao alcance da mão, porque a favela começa no debrum da estrada e só acaba lá em baixo, no trilho do bonde. Moradas pequeninas, frágeis, mal cheirosas. Mulheres descalças, fumando cachimbo e carregando latas d’água. Homens feitos urinando, sem cerimônia, nos pés de parede. Um negrinho imobilizado num tamborete, enquanto o pai lhe corta o cabelo duro. Meninos, porcos e galinhas comendo coisas do chão. Se a cada pessoa perguntarmos: ‘como vai você?’ Dirão todas: ‘bem, obrigado’. O homem é frívolo e necessário. Paciência”.*

**Antônio Maria**  
Caminhos do descanso

*“O grande lugar onde o homem pode encontrar-se consigo mesmo, para um ajuste de contas, ainda é o banco da praça. Nunca seria possível num bar, um estado tão completo de autenticidade, porque seria preciso ajeitar o laço da gravata, enxugar o suor da testa, sorrir e cumprimentar. Aqui, não. É possível um máximo de espontaneidade e o momento, em si, já assume uma importância muito grande. Os ruídos se restringem ao vento – alvoroçando a folhagem, de quando em quando – aos automóveis que escorrem no asfalto e às poucas pessoas, que passam, em silêncio, ou que sentam em outros bancos, tão preocupadas quanto nós em estar sozinhas”.*

**Antônio Maria**  
Banco da praça

*“Uma das características da Delegacia de Copacabana é o caso policial em si, feito dos acontecimentos menos policiáveis da vida. Daí sua crônica ser amena, no mais das vezes sem violência e sem sangue. (...) A história desses parceiros é um das mais curiosas de Copacabana. Mulher e cachorro, todas as noites, fazem uma pequena ronda nos botequins. Onde chegam, bebem, os dois, da mesma cerveja, no mesmo copo. (...) Não sei de história igual, no mundo inteiro. É possível que se inventem muitas melhores. Mas, assim, verdadeira, facilmente comprovável em mais de dez testemunhas, nunca soube de nada igual. Leva-nos a uma série de considerações e pesquisas. Exemplo: Por que bebe a mulher? Para esquecer ou lembrar, como todos os seus semelhantes. Mas, o cachorro? Por que bebe o cachorro?”*

**Antônio Maria**  
O caso do cão boêmio

ANTONIO, Luciano. **A cidade nas crônicas de Antônio Maria**. 2015. 272 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

O escritor pernambucano Antônio Maria ainda ocupa uma posição menor na cronística brasileira, mesmo tendo publicado mais de três mil crônicas nos principais jornais cariocas na década de 1950-1960. Entre as várias temáticas do autor, o olhar para a cidade do Rio de Janeiro ganha destaque. Nessas crônicas, Maria, às vezes, se coloca como um turista que “passeia” pela cidade, em outras, aponta aspectos do cotidiano e, nos plantões na delegacia de Copacabana, escreve pelo viés do repórter policial. A partir da análise desses três aspectos dentro da temática urbana, verificamos o modo como as diferentes imagens da cidade revelam também o estilo do escritor, a sua contribuição para o perfil híbrido da crônica brasileira e também o papel da mídia na configuração deste gênero literário. Observamos ainda como a vida pessoal e profissional podem ser reconfiguradas na escrita de suas crônicas que abordam o espaço. A leitura dos textos e o cotejo com a sua biografia, incluindo o seu diário íntimo, sugerem também os caminhos tomados pelo escritor na ficcionalização dos aspectos de sua intimidade na produção de seus textos. Por fim, mais do que tratar as imagens do Rio de Janeiro na obra de Antônio Maria, apontamos os elementos que conferem às crônicas maior densidade literária, atentando, especialmente para duas características primordiais da sua escrita: o humor irônico e a capacidade de tornar o assunto leve, instigante, desviando-se de soluções fáceis ou de qualquer pensamento dogmático.

**Palavras-chave:** Crônica, Rio de Janeiro, Antônio Maria.

ANTONIO, Luciano. **The city in the Antônio Maria's chronicle**. 2015. 272 f. Thesis (Doctor in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

### **ABSTRACT**

Born in the state of Pernambuco, the writer Antônio Maria still occupies a lower position in the Brazilian universe of the literary chronicle even having published more than three thousand chronicles in the main newspapers from Rio de Janeiro in the decade of 1950-1960. Among the various themes of the author, the way of looking at the city of Rio de Janeiro is highlighted. In these essays, Maria sometimes arises as a tourist who "walks" through the city, in others occasions, he points aspects of daily life and, in the duty time in the Copacabana's police station, he writes from the perspective of a police reporter. From the analysis of these three aspects within the urban theme, we see how these different images of the city also show the writer's style, his contribution to the hybrid profile of the Brazilian chronicle and also the role of the media in the configuration of this literary genre. We also observed as the personal and the professional life can be reconfigured in his chronicles that talk about the urban space. The reading of the texts and the comparison with his biography, including his diary, also suggest the different steps taken by the writer in order to fictionalize the aspects of his intimacy in the production of his texts. Finally, rather than treat the images of Rio de Janeiro in Maria's works, we pointed out the elements that give stronger literary density to the chronicles, paying attention especially for two main characteristics of his writing: the ironic humour and the ability to make the subject lighter, thought-provoking, dodging from easy solutions or from any dogmatic thinking.

**Keywords:** Chronicle, Rio de Janeiro, Antônio Maria.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 A CIDADE NA CRÔNICA: UM PERCURSO</b> .....	20
<b>2 ANTÔNIO MARIA, O CRONISTA</b> .....	60
<b>3. UMA VIAGEM PELA CIDADE MARAVILHOSA</b> .....	81
3.1 UM PASSEIO DO LEBLON AO JOÁ.....	84
3.2 AS IMPRESSÕES SOBRE O JARDIM BOTÂNICO .....	94
3.3 VIAGEM RUMO AO CRISTO REDENTOR.....	104
3.4 ROTEIRO PARA OS DIAS DE FOLGA.....	115
3.5 VISITA A DOIS BAIRROS NOBRES DA ‘GRANDE TIJUCA’ .....	125
3.6 OS ENCANTOS E DESENCANTOS DA LAGOA RODRIGO DE FREITAS .....	135
<b>4. O COTIDIANO DA CIDADE</b> .....	144
4.1 O DESPERTAR NA PRAIA DE COPACABANA.....	147
4.2 A CRÔNICA DE UM HOMEM NA PRAÇA.....	156
4.3 O QUE OS HOMENS OBSERVAM DE SEUS APARTAMENTOS .....	166
4.4 AS ILUSÕES QUE CHEGAM COM O NATAL .....	176
4.5 VIAGEM PELAS NOITES DA MEMÓRIA .....	186
4.6 RETRATO DAS NOITES DE BOEMIA .....	195
<b>5. A CIDADE NO “ROMANCE POLICIAL DE COPACABANA”</b> .....	204
5.1 A CIDADE DOS EXCLUÍDOS EXPOSTA NA VITRINE.....	207
5.2 OS DILEMAS DE UM MENDIGO .....	216
5.3 UMA HISTÓRIA INUSITADA NA DELEGACIA.....	225
5.4 DETALHES DE UM CASO COMOVENTE.....	233
5.5 O MENINO QUE CHEFIAVA BANDIDOS .....	241
5.6 AS PERIPÉCIAS DE UM BAIANO NA CAPITAL FEDERAL.....	249
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	258
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	268
<b>ANEXOS</b> .....	277

## INTRODUÇÃO

A crônica no Brasil possui uma longa história que se inicia, para alguns estudiosos, com a Carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500. Se alguns elementos deste texto histórico podem ser considerados como precursores da crônica, o gênero propriamente dito surgiu com a imprensa escrita no Brasil e dividia espaço com outros textos no rodapé dos jornais, o que podemos chamar de primeira fase ou mais especificamente de crônica folhetinesca. Marcadamente uma escrita leve e aparentemente despreziosa, o gênero se manteve fiel aos assuntos atuais, especialmente o cotidiano da cidade

Como destaca Eduardo Portela (1958), a crônica brasileira é eminentemente um texto voltado para o espaço urbano. Os folhetins de José de Alencar, Machado de Assis e, posteriormente, as crônicas de Lima Barreto, João do Rio e Olavo Bilac versaram sobre o cotidiano do Rio na metade do século 19 e início do século 20, destacando os eventos culturais e os problemas da nascente urbanização, especialmente da cidade excluída, foco da maioria dos textos de Lima Barreto. Posteriormente, nas crônicas de Rubem Braga, considerado o grande escritor do gênero, o espaço e o homem urbanos, instâncias indissociáveis, são vistos por diferentes ângulos e seus textos funcionam como caleidoscópio de uma cidade observada pelas lentes líricas do cronista. E como apontaremos nessa tese, Antônio Maria aparece como um cronista multimídia que explora a várias facetas do Rio de Janeiro nas décadas de 1950-1960.

Nesse sentido, vale destacar que no livro *Os cronistas do Rio*, Beatriz Resende e outros estudiosos destacam a interação entre diversos cronistas e a Capital Federal. Vindos de outros lugares e radicados no Rio de Janeiro, tais autores adotam essa cidade não só como morada, mas, frequentemente, transformaram-na em tema recorrente de suas crônicas. Dentre os escritores citados pela organizadora, chama atenção o nome de Antônio Maria. No artigo “Antonio Maria: Baudelaire nas noites do Rio”, Vera Lins traz um perfil do autor e destaca que dentro do estilo meio cronista meio repórter de Maria, a cidade aparece ora como fundo para a descrição de cenas e eventos biográficos

desenhados a partir do olhar poético-filosófico ora surge como foco do texto e, muitas vezes, o cronista é um *flâneur*<sup>1</sup> que percorre os diferentes espaços da cidade maravilhosa.

Embora nesse livro organizado por Beatriz Resende, Antônio Maria seja colocado ao lado de outros grandes cronistas, sua obra, de modo geral, ainda permanece distante do público e ao mesmo tempo longe dos estudos críticos sobre o gênero. Contudo, vale ressaltar as iniciativas pontuais de edição em livro de parte de sua obra. Tais publicações, mesmo que de forma discreta, trazem ao leitor a literatura de Antônio Maria. Merece destaque o trabalho dos amigos de boêmia e literatura José Aparecido de Oliveira, Hermínio Bello de Carvalho, Paulo Francis, Ivan Lessa, entre outros, que levaram a cabo, pela editora Paz e Terra, o primeiro livro *O jornal de Antônio Maria*, de 1980, contendo sessenta e uma crônicas selecionadas por Ivan Lessa. Por iniciativa de Hermínio Bello e da editora Martins Fontes/FUNARTE, os professores Leonardo Castilho e Sônia Mota foram os selecionadores dos cinquenta e um textos que compõem *Pernoite*, de 1989, título que resgata o nome dado pelo autor a uma série de crônicas publicadas na *Revista Manchete*, no início da década de 1950. Organizado pela pesquisadora carioca Alexandra Bertola e publicado pela Paz e Terra, o livro *Com vocês, Antônio Maria*<sup>2</sup>, de 1994, é a mais abrangente coletânea, com cento e sete crônicas. Mencionamos, em especial, o esforço do escritor e jornalista Joaquim Ferreira dos Santos que publicou a primeira versão da biografia *Antônio Maria: noites de Copacabana*, de 1996, e, posteriormente, *Um homem chamado Maria*, em 2005, pela editora Objetiva. Além disso, trouxe ao público *O diário de Antônio Maria*, de 2002, pela Civilização Brasileira. Ambos os livros revelam a vida e um pouco do cotidiano do escritor pernambucano. Também são de autoria de Joaquim F. dos Santos dois livros temáticos publicados pela Civilização Brasileira, *Benditas sejam as moças*, de 2002, cujo assunto central é o amor e *Seja feliz e*

---

<sup>1</sup> Adjetivo derivado do verbo francês *flâner*, significa passear no sentido de passar o tempo, vagar. Embora tenha sido um conceito também trabalhado por Walter Benjamin, foi Baudelaire quem primeiro cunhou essa definição e tratou sobre o assunto.

<sup>2</sup> Vale registrar que esse livro inclui várias crônicas constantes de uma antologia anterior organizada por Ivan Lessa, publicada pela Editora Saga e reeditada pela Paz e Terra. “O jornal de Antônio Maria” (1980). Nota do Editor.

*faça os outros felizes*, de 2005, que traz o fino humor de Antônio Maria. Nesses livros estão reunidas cerca de duzentas e oitenta crônicas. Temas como o amor, a infância, o ofício de escrever, a sua intimidade e o espaço urbano, em especial a Zona Sul do Rio, figuram como os preferidos do escritor. No entanto, distante do público, grande parte dos escritos ainda está nos jornais *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Última Hora*, *O Globo* e na *Revista Manchete*, que hoje fazem parte do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Dentre os temas selecionados para as edições em livro, chamou-nos a atenção o número de crônicas que trazem diferentes enfoques sobre a cidade do Rio de Janeiro. Há textos que tendem para a descrição e funcionam como roteiro pelos bairros mais famosos, chegando a lugares nos quais a natureza ganha destaque, como se fosse uma espécie de pausa na engrenagem do dia a dia da metrópole. Todavia, essa cidade cercada por uma natureza extraordinária também apresenta um modo de vida peculiar e problemas sócio-econômicos históricos que surgem nas crônicas com misto de denúncia, lamento e tristeza. Em outros textos, o narrador descreve suas experiências na cidade em que se destaca o tom lírico no olhar para a rotina, para a organização geográfica e para a arquitetura urbana.

Esses comentários preliminares a respeito da frequência com que a cidade aparece nas crônicas de Antônio Maria nos levam a refletir não só sobre a importância dessa temática na sua produção como também possibilita observar as contribuições do autor para a construção da crônica como gênero híbrido e multiforme. Para Beatriz Resende (2001), o Rio de Janeiro na década de 1950 foi palco de inúmeros artistas seduzidos pela efervescência cultural dessa metrópole com fisionomia de cidade cosmopolita. Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues e Rubem Braga (com textos publicados já na década anterior), entre outros, desenharam a cidade através de diferentes ângulos. Tais crônicas, produzidas na época, hoje são acessíveis aos leitores por meio de seleções feitas pelos próprios autores, por editores e críticos que observaram nos textos qualidades literárias. Mesmo destacado como um cronista do Rio e tendo produzido textos diários nos jornais de prestígio, Antônio Maria se difere dos nomes

anteriormente citados pelo fato de ter suas crônicas publicadas em livro muitos anos após sua morte. Vale registrar o fato de que embora tenha mencionado a vontade de reuni-los em livro, Maria não tomou nenhuma atitude concreta a respeito. Entretanto, é inegável que todo o escritor almeja o maior número de leitores e uma “vida” mais longa aos textos. No caso de Antônio Maria, alguns aspectos, como a recorrência ao relato pessoal, o ângulo inusitado pelo qual descreve o espaço urbano e as situações abordados, a linguagem ao mesmo tempo leve e densa pelos arranjos poéticos e outros recursos apontam para a busca de um fôlego maior às crônicas.

Assim, mais do que observar as imagens do Rio de Janeiro na obra do autor, pretendemos, nesta tese, apontar os elementos que conferem as crônicas uma densidade literária, atentando, especialmente para duas características primordiais da sua escrita: o humor irônico e a capacidade de tornar o assunto leve, instigante, desviando-se de soluções fáceis ou de qualquer pensamento dogmático. Esses e outros recursos salientes em sua obra funcionam como estratégias do escritor para se comunicar com o público da época, sem deixar de projetar os seus textos para as gerações futuras.

Além dos elementos apontados acima, ganha relevo o fato de Antônio Maria ser um profissional da comunicação, tanto na imprensa escrita como no rádio e depois na televisão. Exerceu a função de *speaker* esportivo, produtor de programas e, nos jornais, escrevia textos diariamente. Além disso, foi um misto de cronista-repórter, mantendo a coluna “Romance Policial de Copacabana” no jornal *Ultima Hora* de 1959 a 1961. Nessas crônicas há narrativas de casos policiais noturnos, registrados na delegacia do bairro, entremeados por comentários do cronista. Sobre esse tema convém ainda dizer que, embora o gênero crônica seja caracterizado como breve comentário sobre fatos, aspectos ou apenas impressões do cotidiano, nos textos do escritor pernambucano a sua participação não é somente a de selecionar o assunto e discorrer sobre ele. Nas suas crônicas, como apontamos acima, surgem relatos da vida pessoal enquanto forma de comunicar ao leitor suas angústias cotidianas nos mais diferentes moldes, dando ao texto uma espessura subjetiva.

Essa maneira de se colocar no texto foi registrada em seu diário. Entre os dias 12 de março e 19 de abril de 1957, Maria anotou num caderno os acontecimentos de sua vida. Na abertura do relato, dia 12 de março, o autor comunica:

Escrevendo estas notas, tenho que tomar um constante cuidado para não posar para elas. Seria péssimo fazer ou deixar de fazer alguma coisa, pensando no que escreveria mais tarde. (...). Outro erro que não quero cair: o da preocupação literária. Não quero escrever bonito. Não estou visando o público nem qualquer leitor isolado. Estou escrevendo simplesmente (...). Tenho agora onde escrever o que quiser e só quando quiser. Este caderno. Estas páginas sem leitor imediato. Continuarei escravo dos meus contratos e dos meus horários; das recomendações e censuras dos meus patrões; mas tenho como dizer tudo o que eu quero, quando bem quiser. Escrever é um ato espontâneo. Por isso, grandemente íntimo. (MARIA, 2010, p. 21-3).

Já na madrugada do dia 15 de abril de 1957, preocupado com o fato de ter revelado para duas amigas que estava escrevendo um diário íntimo, registra: “De um momento para outro, desgostei-me do meu caderno. Não por ele, que é fiel e sem defeitos. Mas por mim, que acho ter fugido dos propósitos com que iniciei. Eu não teria leitores, nem aquele leitor. Não teria público. Escreveria. Escreveria”. (MARIA, 2010, p. 97). Fica nítido que a intenção do cronista era avançar nos registros de sua vida pessoal e transformar o caderno em confidente. Nele, escreveria seus segredos, seus medos e suas limitações, seria, enfim, essencialmente sincero consigo. Contudo, no início dos seus escritos, menciona que após sua morte o caderno deveria ser entregue ao amigo João Condé. Essa intenção de deixar para alguém os seus textos íntimos pode relativizar sua vontade de escrever com total liberdade, de fugir do público e do julgamento das pessoas. Se no diário íntimo, Antônio Maria confessa que a intenção era a de ser mais pessoal, ou melhor, produzir um *making off* de si mesmo, nas crônicas, o processo, embora menos transparente, não parece fugir a essa vontade. Em muitos textos o assunto gira em torno de suas impressões sobre o espaço à sua volta, inclusive com a citação dos locais, datas e pessoas reais que faziam parte do seu cotidiano. Nesse sentido, entre os escritos para o diário e suas crônicas há um

deslocamento com a relevante atenção para o contexto, ou seja, no processo de escrita dos textos para o jornal, os aspectos pessoais ficam menos evidentes e há o que o próprio Antônio Maria chamou de “pose literária”.

Essa estratégia faz com Antônio Maria esteja um passo adiante de outros cronistas nessa visão íntima da cidade. Não que seja apenas um relato de passeios pela cidade ou de simples impressões particulares desprovidas de interesse para o leitor. Trata-se, a nosso ver, de uma tensão entre o cronista se colocar no texto como observador dos diferentes espaços e situações que envolvam o ambiente urbano e, de outro modo, deixar em primeiro plano as imagens da cidade como se o “fotógrafo” ou o “homem urbano” Antônio Maria que sente tais espaços não participasse do texto. Ou seja, as suas crônicas apontam para uma confluência entre escritor-texto-espaço-leitor.

Podemos dizer preliminarmente que nas crônicas de Antônio Maria a visão mais histórico-documental mescla-se com o livre exercício da imaginação pelo olhar poético-filosófico, tornando o texto híbrido. Alguns espaços do Recife e do Rio de Janeiro são descritos através do paradoxo entre um cronista guia turístico carregado de informações, imprimindo sua erudição histórico-geográfica no texto e o olhar subjetivo do homem que revive um espaço íntimo. Vale frisar que no exercício dessas crônicas, alguns elementos são reiterados e imprimem o modo de ver e escrever a cidade. Em grande parte dos textos há uma tendência à descrição e a linguagem simula um diálogo, sendo que o tom pode variar do simples documental, passando pelo olhar descomprometido com a realidade, chegando à impressão dos sentimentos mais íntimos do cronista em relação à metrópole.

A partir dessas indicações preliminares surgem algumas questões importantes a respeito dos escritos de Antônio Maria. De que maneira esse autor contribuiu para o desenvolvimento da crônica enquanto texto híbrido que faz fronteira com outros gêneros? Como o escritor se projeta no texto em crônicas que retratam o espaço urbano? De que forma a cidade aparece na sua obra e quais seriam as contribuições desse escritor para a crônica do Rio? Pensando no autor enquanto homem e trabalhador nos meios de comunicação, quais seriam os recursos utilizados para dialogar com o público leitor e como

sua crônica reflete os aspectos peculiares de uma metrópole da metade do século 20? Tomando como pressupostos da pesquisa estas e outras questões, formatamos um trabalho de análise, enfocando as diversas faces do espaço urbano nas crônicas de Antônio Maria, publicadas em livro.

Antes de expormos os tópicos tratados em cada capítulo, vale ressaltar o trabalho preliminar sobre a organização das crônicas para o *corpus* do trabalho. Num primeiro levantamento localizamos mais de cem escritos com elementos relacionados ao espaço urbano. Como tal quantidade inviabilizaria uma pesquisa mais profunda, a seleção dos dezoito textos foi feita tendo em vista dois critérios primordiais, a saber: as crônicas deveriam ter uma clara relação com o assunto tratado aqui e, de acordo com os subtemas eleitos, serem significativas na expressão do estilo de Antônio Maria.

No primeiro capítulo “A cidade na crônica”, tratamos do conceito de cidade, direcionando o olhar para a intersecção entre espaço e representação literária. Observamos que nos moldes do folhetim a cidade descrita é aquela do espaço público, das preocupações com os problemas de infraestrutura mais urgentes. Além disso, a política e os eventos sociais, temas tão distintos, figuram na pauta dos folhetinistas, ampliando a ideia de cidade enquanto espaço comunitário. Pelo viés histórico, verificamos de que modo as imagens da cidade foram se alterando e o quanto os pequenos eventos do cotidiano ou o passeio do escritor *flâneur* que vê a cidade do ângulo mais subjetivo, tornaram-se elementos da crônica moderna. Resumindo, a temática da cidade na crônica se dá pelo movimento de observação do espaço público para o olhar lírico nos eventos privados.

No segundo capítulo, “Antônio Maria, o cronista”, a partir da biografia do autor pernambucano escrita por Joaquim Ferreira dos Santos, expomos como as diversas crônicas sobre sua infância no Recife apontam para um tempo nostálgico, muitas vezes idealizado, que serve de contraponto ao cotidiano do cronista no Rio. Outro aspecto de relevo é a criatividade de Antônio Maria expressa tanto nas crônicas sobre os “Classificados” do jornal como as missivas dos ouvintes que se transformam em crônicas bem-humoradas.



Enfim, destacamos nesse capítulo o cronista multimídia que introduz novas roupagens ao gênero e assim amplia a hibridez própria da crônica literária.

E para compreendermos melhor os diferentes enfoques da cidade na obra de Antônio Maria, propusemos uma subdivisão temática. No terceiro capítulo “Uma viagem pela Cidade Maravilhosa”, selecionamos seis crônicas que traçam um perfil do Rio de Janeiro. Os escritos parecem funcionar como uma espécie de câmera que passeia pelos bairros da cidade descrevendo-os de vários ângulos, captando detalhes, a princípio pouco significativos, mas que sob o olhar poético do cronista ganham outra dimensão.

Em relação aos textos selecionados para esse capítulo, vale dizer que foram retirados do livro *Pernoite*, Editora Martins Fonte/Funarte, 1989, organizado por Hermínio Bello de Carvalho. (Vale ressaltar que todas as crônicas desse livro não apresentam a data em que os textos foram originalmente publicados no jornal. Há apenas informação de que essas crônicas pertencem à coluna de mesmo nome que o autor manteve na *Revista Manchete* no início da década de 1950). Os textos são os seguintes: “Roteiro Copacabana”, “Roteiro Leblon” e “Roteiro Niemeyer”, p. 44-50; “Jardim Botânico”, p. 64; “Silvestre, Paineiras e Corcovado”, p. 80; “Caminhos do descanso”, p. 76; “Alto da Boa Vista & Floresta”, p. 78.

Já a crônica “A Lagoa” (último texto desse capítulo) foi publicada no livro *Com vocês Antônio Maria*, Editora Paz e Terra, 1994. Seleção de textos de Alexandre Bertola e apresentação de José Aparecido de Oliveira. (Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 25/11/1961).

Em “O cotidiano da cidade”, tema do quarto capítulo, analisamos outras seis crônicas que apontam para a cidade em movimento, cujo foco não é a paisagem, mas, sim, o homem urbano em meio a uma cidade que acolhe e exclui, envolve e molda o seu estar no mundo. São textos que trazem, por exemplo, um amanhecer em Copacabana que não figura nos cartões postais. Na visão do cronista enfadado com o cotidiano da cidade, a praia pode revelar muito mais do que uma urbe descontraída, composta por inúmeras paisagens naturais. Analisamos também uma crônica em que a praça se torna mote para o cronista revelar-se e apontar o homem urbano como fonte e espetáculo da

cidade.

Vale informar que para este capítulo selecionamos crônicas pertencentes a três livros:

Do livro *Com vocês Antônio Maria*, 1994, analisamos o texto “Amanhecer em Copacabana”, p. 97. (Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 12/9/1959).

Do livro *Benditas Sejam as moças*, Editora Civilização Brasileira, 2002, organização de Joaquim Ferreira dos Santos, a crônica selecionada foi “Mulher nua na janela”, p. 13. (Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 03/08/1960).

As outras quatro crônicas desse capítulo foram retiradas do livro *Pernoite*, Editora Martins Fonte/Funarte, 1989, organizado por Hermínio Bello de Carvalho. Os títulos são: “Banco da praça”, p. 1; “Novembro-Dezembro”, p. 33; “Traz minha nota”, p. 94 e “Aquela noite sem ventura”, p. 99. (vale lembrar que nesse livro não são informadas as datas em que essas crônicas foram originalmente publicadas no jornal).

No quinto capítulo intitulado “A cidade no Romance Policial de Copacabana”, selecionamos também seis crônicas que descrevem o lado mais cruel da vida urbana, especialmente dos casos policiais extraídos dos plantões que o repórter Antônio Maria dava na delegacia de Copacabana. São perfis humanos que apontam a identidade dos sujeitos excluídos dos cafés *societys* e compõem as multifaces da “Cidade Maravilhosa”. Destacam-se as crônicas “O caso das vitrines”, que descreve o drama de duas jovens mães presas por roubo, uma espécie de espelho dessa sociedade marginal. Há também “Paletó de mendigo”, na qual o olhar do cronista aponta as incongruências do homem-mendigo que se molda aos movimentos da cidade capitalista.

Para esse capítulo, selecionamos crônicas de dois livros:

De *O Jornal de Antônio Maria*, Editora Paz e Terra, 1980, seleção de Ivan Lessa, com prefácio de Paulo Francis e apresentação de José Aparecido de Oliveira, retiramos duas crônicas: “A longa história do baiano”, p. 58 e “Matou-se aos 18 anos”, p. 93. (Não há referência no livro sobre a data em que essas crônicas foram originalmente publicadas no jornal).

Já do livro *Com vocês Antônio Maria*, 1994, foram selecionadas as outras quatro crônicas que compõem o capítulo: “O caso das vitrines”, p. 99 (publicada originalmente no jornal em 13/5/1957); “O caso do cão boêmio” p. 110 (publicada originalmente no jornal em 25/11/1959); “O ‘Barãozinho’ começou cedo”, p. 112 (publicada originalmente no jornal em 05/12/1959) e “Paletó de mendigo”, p. 117 (publicada originalmente no jornal em 23/02/1961).

Vale informar também que todas essas crônicas citadas, na ordem em que foram analisadas em cada capítulo, constam nos anexos dessa tese.

A partir da análise desses três segmentos dentro da temática urbana, estabelecemos pontos de contato e distanciamento entre os textos e, assim, verificamos o modo como as diferentes imagens da cidade revelam também o estilo do escritor, a sua contribuição para o perfil híbrido da crônica brasileira e, ainda, o papel da mídia na configuração deste gênero literário. Observamos também, como a vida pessoal e a profissional podem ser reconfiguradas na escrita das suas crônicas que abordam o espaço urbano. A leitura dos textos e o cotejo com a sua biografia, incluindo o seu diário íntimo, podem sugerir os caminhos tomados pelo escritor na ficcionalização de aspectos de sua intimidade na produção de suas crônicas, algo muito peculiar na escrita literária desse autor.

## 1 A CIDADE NA CRÔNICA: UM PERCURSO

Adaptada à dinâmica do jornal, a crônica tornou-se momento privilegiado para o escritor ater-se aos eventos diários, tecendo, em breve espaço, seus comentários, sem, contudo, tornar o texto efêmero como são aqueles de tom jornalístico. Embora não exclusivamente, a cidade surge como grande horizonte do cronista que, apertado pela faixa estreita do presente<sup>3</sup>, aborda o homem do seu tempo em meio às diversas ocorrências dentro do espaço urbano, especialmente conectado com a dinâmica linguagem da e na cidade, como salienta Eduardo Portella:

A crônica literária brasileira sempre tem procurado ser uma crônica urbana: um registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita letra. Seria, portanto, um gênero dos mais cosmopolitas. Mas nesse cosmopolitismo nada existe que se possa confundir com descaracterizações. Há nos cronistas, e nos referimos aos cronistas da grande cidade, ao cronista do Rio, por exemplo, um apego provinciano pela sua metrópole, que é, aliás, um segredo do cronista. (PORTELLA, 1958, p.115-116).

A partir dessas considerações, figura ao estudioso da crônica uma gama de temas ligados aos movimentos do homem urbano com o meio que contorna sua existência. Sem esgotar os estudos sobre essa faceta do gênero, pretendemos levantar aqui algumas hipóteses na direção de um dos possíveis caminhos percorridos pela crônica na abordagem de temas ligados à cidade.

Dois aspectos devem ser destacados nessa relação entre espaço urbano e crônica. Primeiro, vale dizer, esse gênero alcança no Brasil uma configuração peculiar,<sup>4</sup> marcada pelo tom de diálogo com o leitor e pelos traços

---

<sup>3</sup> Conforme aponta Luiz Roncari no texto "A estampa rotativa da crônica moderna". *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. Vol. 46 jan/dez, 1985.

<sup>4</sup> Para Antônio Cândido: "No Brasil ela [a crônica] tem uma história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu." (CANDIDO, 1992). Complementando essa ideia, Eduardo Coutinho ressalta: "(...) não é demais afirmar que se, não fomos nós que a inventamos, na sua passagem para os trópicos, a crônica transformou-se de tal modo que lhe demos uma feição antes não imaginada pelos franceses. A crônica na literatura brasileira firma-se como um gênero complexo, perfeitamente adequado à rapidez do presente, que expressa

literários que adquire, tendo a cidade como um dos seus temas mais recorrentes. E, como apontaremos na sequência, ao pensarmos em espaço urbano na crônica brasileira, especialmente quando observamos os textos de Antônio Maria, o Rio de Janeiro surge quase que exclusivamente como a cidade dos cronistas. Segundo Beatriz Resende:

Há entre a cidade do Rio de Janeiro e a crônica, como gênero literário, uma relação longa, apaixonada, uma relação toda especial. O convívio com os cronistas que comentam a vida da cidade fez-se um hábito, incorporou-se às conversas, aos debates. (RESENDE, 1995, p. 35).

Esse registro dos acontecimentos urbanos e o olhar para a história com o apego à cidade provinciana, de que fala Eduardo Portella, são exercitados tanto pelos folhetinistas quanto pelos cronistas, sendo esses últimos mais atentos aos detalhes dessa metrópole, travando um longo e profícuo diálogo com o leitor, como aponta Beatriz Resende.

Assim, descrever a crônica como texto de linguagem leve com o foco no cotidiano implica pensar primeiro que esse dia a dia se dá em um ambiente específico, a cidade. Nesse sentido, e por termos também optado trabalhar essa temática na obra de Antônio Maria, vale refletir sobre os inúmeros aspectos envolvidos na definição de espaço urbano.

A nossa reflexão sobre a origem da urbe parte do livro *A Cidade Antiga* de Fustel de Coulanges. Para esse historiador, a religião é o denominador comum que une as pessoas, primeiro nas tribos, depois em fratrias<sup>5</sup> até chegar à ideia de cidade. Ainda que a Cidade Antiga descrita por Coulanges não seja idêntica à que concebemos hoje, possivelmente é a primeira formação urbana de que se tem notícia.

Na terceira parte do livro, intitulada “Cidade”, o autor afirma:

---

ao mesmo tempo a visão pessoal do autor e o espírito de seu tempo, e que sociabiliza a literatura ao veiculá-la através de jornais, revistas, bem como de livros.

<sup>5</sup>Na Grécia antiga, cada um dos grupos em que se subdividiam as tribos atenienses e doutras cidades da Ática. Conglomerado de grupos de descendência, de tipo unilinear, supostamente ligados por um antepassado comum.

O estudo das antigas regras de direito privado faz-nos entrever, para além dos tempos chamados *históricos*, um período de séculos durante o qual a família foi a única forma de sociedade existente. (...) Dentro de tais limites, porém, a sociedade humana aparece ainda bastante acanhada; muito limitada quanto às necessidades materiais, porque seria difícil a essa família ser auto-suficiente diante de todos os acasos da vida. (...) Cada família tinha os seus deuses, e o homem só concebia e adorava as divindades domésticas. (COULANGES, 2005, p. 127).

Pelo que observamos, não é possível imaginar que a urbe tenha se iniciado com a reunião de pessoas conscientes da organização social e de estar formando uma cidade com todos os elementos que hoje a compõem. Contudo, apesar de a ideia de família ser mais ampla do a que temos hoje e, portanto, congregar maior número de possibilidades de se desenvolver, inclusive pela religião doméstica, no núcleo familiar havia muitas limitações que permitiram o surgimento das cidades. Como afirma o autor, a urbe se originou da reunião dessas pequenas congregações:

(...) a sociedade humana, não cresceu como um círculo que se alastrasse pouco a pouco, mas, ao contrário, pela agregação de pequenos grupos, de há muito constituídos. Várias famílias formaram a fratria, várias fratrias a tribo, e diversas tribos a cidade. (...) No entanto - é bom que se diga - à medida que esses diferentes grupos se associavam, nenhum perdia a sua individualidade, nem a sua independência. Ainda que muitas famílias estivessem reunidas em uma fratria, cada uma se mantinha como na época de seu isolamento; nada lhes fazia alterar o culto, o sacerdócio, o direito de propriedade ou a sua justiça interna. (...) A cidade era uma confederação. (COULANGES, 2005, p 138).

Vale frisar, portanto, que essa ideia de confederação (reunião das pessoas em família) leva em conta não só os aspectos materiais (as casas e as posses das pessoas) como também o culto religioso, ou seja, havia uma separação dentro de um espaço comum, como define o historiador:

A cidade nada tinha a ver com o que se passava no seio da família: não era juiz do que ocorria, e deixava ao pai o direito e o dever de julgar a mulher, o filho ou seu cliente. Por essa razão, o direito privado, fixado na época do isolamento das famílias, pôde perdurar nas cidades, vindo a se modificar bem mais tarde. (COULANGES, 2005, p. 138-139).

Em resumo, o espaço urbano se formou com a união de famílias que possuíam independência de modo amplo. Só com o tempo e pelas necessidades geradas por tal reunião de pessoas é que foi possível organizar as pequenas sociedades em um espaço comum denominado cidade. Neste sentido, na origem da urbe está a organização das moradias e, posteriormente, o comércio entre as tribos, aspectos que fortaleceram a reunião dos grupos. De outro lado, por ser um modo de vida ainda incipiente, há uma dependência do meio rural que é fonte dos alimentos para os homens urbanos. Após o desenvolvimento da cidade, aparentemente houve um distanciamento entre tais espaços, algo questionado por Raymond Williams que no texto sobre o campo e a cidade aponta para uma inter-relação entre esse dois ambientes:

(...) direta ou indiretamente, a maioria das cidades aparentemente se desenvolveu como um aspecto de ordem agrícola: num nível mais simples, como mercados; num nível mais elevado, refletindo a verdadeira ordem social, como centros de finanças, administração e produção secundária. Surgiram então formas de interação e tensão as mais variadas, e algumas cidades adquiriam certo grau de autonomia. (WILLIAMS, 1990, p. 71).

A cidade tem sua origem marcada por uma mudança não só no cenário, com as construções tipicamente urbanas, mas também com o aumento da complexidade na relação entre as pessoas. No Brasil, segundo Sérgio Buarque de Holanda, o desenvolvimento das cidades significava uma mudança profunda nas formas de poder e conseqüentemente no modo de vida dos habitantes:

Com o declínio da velha lavoura e a quase concomitante ascensão dos centros urbanos, precipitada grandemente pela vinda, em 1808, da Corte portuguesa e depois pela Independência, os senhorios rurais principiam a perder muito de sua posição privilegiada e singular. Outras ocupações reclamam agora igual eminência, ocupações nitidamente cidadinas, como a atividade política, a burocracia, as profissões liberais. (HOLANDA, 2007, p. 82).

Se nesse primeiro momento, como apontam os estudiosos, a cidade e o campo ainda mantiveram um laço muito forte e a interação foi necessária para a sobrevivência de ambos, com o desenvolvimento dos grandes centros

urbanos, o grau e o modelo dessa relação sofre alterações significativas<sup>6</sup>. Para Roberto Monte-Mór, houve na urbe uma concentração de atividades, subordinando o campo à cidade:

De espaço privilegiado da festa, do poder e do excedente coletivo, obra civilizatória, transforma-se em espaço privilegiado da própria produção, reunindo capital, trabalho, meios de produção e o mercado, subordinando assim definitivamente o campo à sua dominação, não mais apenas por seu controle, mas também por sua produtividade local. A cidade combinou então o espaço da vida coletiva e o território da produção industrial. (MONTE-MÓR, 2006, p. 187).

Segundo Braudel, a base das transformações da cidade está no acentuado aumento populacional e na formação de diferentes espaços necessários a esse novo sistema:

Não há cidade, com efeito, sem grandes conjuntos de homens, de bens diversos, cada um deles pondo em causa um espaço particular ao redor, frequentemente a largas distâncias. Todas as vezes se vê que a vida urbana está ligada a espaços diversos, que só em parte coincidem. (BRAUDEL, 1970, p. 424).

A cidade pode ser previamente caracterizada como um complexo demográfico a congregar uma diversidade de construções e formas de deslocamentos próprios surgidos à medida das necessidades dessa população que divide tais espaços. Se no início do movimento de urbanização o homem tinha sua vida ainda ligada à família, ao campo e seus costumes, com o desenvolvimento das técnicas mecanizadas que substituíram muito da mão-de-obra, modificando também a relação do homem com a terra, conseqüentemente a sua percepção e utilização do tempo, a cidade institucionalizada viu nascer modos específicos de intermediar as atividades dos seus habitantes.

---

<sup>6</sup> Ainda que distantes no tempo e no espaço, muitos cronistas trataram dessa relação entre campo e cidade. Comentando tal aspecto na obra de Rubem Braga, Arrigucci Jr. destaca: “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 crônica” (ARRIGUCCI Jr., 1979, p. 44). O livro a que o crítico se refere foi publicado em 1957.



Nos movimentos de formação das cidades, as relações interpessoais, econômicas e ideológicas foram se moldando e com isso houve a necessidade de se criarem artifícios que fomentassem uma vida em sociedade. Por tal motivo, a urbe se transforma num espelho do real e passa a ser ela a imagem do estar no mundo. Refletindo sobre as transformações vividas por muitas cidades latino-americanas no final do século 19, Angel Rama comenta:

A cidade física, que objetivava a permanência do indivíduo dentro de seu contorno, transformava-se ou se dissolvia, desarraigando-o da realidade que era um de seus constituintes psíquicos. (...) Houve, portanto, uma generalizada experiência de desenraizamento ao entrar a cidade no movimento que regia o sistema econômico expansivo da época: os cidadãos já estabelecidos anteriormente viam desvanecer o passado e se sentiam precipitados à precariedade, à transformação, ao futuro. (RAMA, 1985, p. 97).

Essas mudanças estão refletidas nas cidades brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro descrito pelos folhetinistas. Assim, é a partir da visão do homem na cidade, vivendo num espaço organizado com regras e leis próprias, que o cronista constrói sua escrita do cotidiano. Para Henri-Pierre Jeudy, a cidade torna-se o cenário onde o escritor capta sua visão da realidade:

Quanto aos escritores, não apenas fazem da cidade cenário de uma ação, cenário tornado assimilável no ritmo de derramamentos metafóricos que eles a apreendem tanto em sua fragmentação quanto nas manifestações de sua totalidade, como uma atmosfera que se faz e se desfaz ao sabor de deslocamentos ou de posições eliminadas. A cidade se faz objeto, mas não pára de perder seu caráter objetual, uma vez que recua os limites de qualquer olhar, confundindo a distinção tradicional entre o sujeito e o objeto. (JEUDY, 2005, p.82).

Ainda sobre a relação entre a cidade e a escrita literária, a partir das palavras de Odile Marcel, Sandra Pesavento comenta:

A literatura como representação das formas urbanas tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função. É nesta medida que as obras literárias, em prosa ou verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas (...) essa potencialidade metafórica de transfiguração do real não apenas

transmite as sensibilidades passadas do “viver em cidades” como também nos revela os sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias. (PESAVENTO, 2002, p. 13).

Ainda que os estudiosos não estejam se referindo especificamente ao cronista, dada a sua posição de escritor do cotidiano, a cidade para este torna-se não apenas o espaço das suas narrativas ou forma de expressão, mas se transforma em ambiente no qual a vida urbana surge como mote para suas reflexões sobre o estar no mundo. Essa posição privilegiada do cronista diante da cidade leva o texto a ser uma ponte entre o leitor e o espaço urbano. A partir dessa ideia, vale destacar as palavras de Angel Rama sobre as duas linguagens da cidade, sendo a segunda aquela que o cronista capta e imprime em seu texto:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem. (RAMA, 1985, p. 53).

É neste labirinto de ruas que o cronista decifra os signos da cidade concreta que passa a ter sentido através do seu mirar poético. Esse espaço urbano carregado de significações reflete-se no texto que, por sua vez, redimensiona a própria percepção da cidade enquanto índice do real. Para Jeudy, é o olhar privilegiado do escritor que constrói as imagens urbanas, primeiro porque: “Quanto mais a cidade escapa à representação, mais ela provoca uma apropriação imaginária do espaço” (JEUDY, 2005, p. 83). E depois: “A maneira pela qual, no presente, olhamos a configuração de uma cidade supõe que a própria ideia de ponto de vista é concebida como uma modalidade de olhar que já seria fruto de uma intenção estética” (JEUDY, 2005, p. 85).

Nesse sentido, muitas crônicas podem ser entendidas como fruto de uma escrita estética da cidade. Essa intenção de captar a movimentação urbana está para o cronista assim como o enredo está para o ficcionista. Sendo os eventos do cotidiano da urbe os motivadores da crônica, a cidade ora aparece de modo explícito através das descrições dos diferentes espaços que a compõem ora como elemento nas reflexões do cronista sobre o homem no tempo presente,<sup>7</sup> algo evidente nos textos de Antônio Maria a serem analisados na sequência.

Ainda segundo Jeudy, a cidade vai muito além de um cenário e surge como intermediária entre o homem e o seu olhar para a realidade:

Quando se fala sobre “relação com o mundo” ou sobre “estar no mundo”, a cidade superdimensionada oferece imagens, signos, cujo poder de impacto mental é especial, uma vez que configura, da maneira mais inconsciente ou mais acidental, o âmbito de nossos estados mentais. A cidade como potência de imagens destaca-se do destino de sua representação. Ela não desequilibra apenas os hábitos de representação, mas provoca a todo momento, em todo lugar, visões que ainda não são representações. Essas visões que se tornam imagens, mesmo que sejam às vezes próximas de estereótipos visuais, têm um ponto em comum: sua emergência, superposição e circulação perturbam a estabilidade de nossas representações usuais. (JEUDY, 2005, p. 92).

E sendo a cidade um conglomerado populacional que reúne atividades econômicas, políticas, sociais e um sistema de ideias no qual o habitante estabelece as bases da realidade, a sua visão de mundo pode estar diretamente ligada às inúmeras experiências com este espaço multiforme. Para Cássio Hissa, a cidade comporta diferentes espaços e modos de interação:

A cidade envolve, mas não é apenas invólucro, película de cobertura. A cidade é feita de várias cidades, de diversos lugares que vão se inserindo nos interstícios do urbano, onde a vida, repleta de relações, se desenvolve. (...) O homem olha para a cidade, para a sua cidade possível, para a sua cidade real, tal como se põe diante do espelho e, diante da imagem

---

<sup>7</sup> A respeito desse aspecto na crônica de Rubem Braga, Davi Arrigucci Jr. comenta: “Em pleno industrialismo, esse narrador se aferra ao artesanato da memória e da imaginação, trabalhando dados de uma vida em duro contraste com o ritmo dos grandes centros”. (ARRIGUCCI Jr. 1979, p. 45)

que se reproduz, não se reconhece por inteiro. (HISSA, 2006, p. 86).

A cidade configura-se de múltiplas relações e experiências, na qual o homem se vê apenas como parte ínfima de um espaço complexo cujos contornos são difíceis de delinear. Falando sobre as transformações da cidade em metrópole, Lewis Mumford destaca:

As grandes metrópoles transformaram num vasto complexo único a cidade industrial, a cidade comercial e a cidade real e aristocrática, cada qual estimulando e ampliando sua influência sobre as demais. (...) As instituições da metrópole repetem, em sua própria organização, o gigantismo sem meta do todo. Ao reagir contra as antigas condições de escassez e penúria, a economia metropolitana chegou assim ao outro extremo e concentrou-se na quantidade, sem prestar atenção à necessidade de regular o ritmo, distribuir a quantidade ou assimilar a novidade. O orgânico, o qualitativo, o autônomo foram reduzidos a uma posição secundária. (MUMFORD, 2004, p. 573).

Para João Antônio de Paula, o motor do desenvolvimento e a unificação dessas cidades de que fala Mumford é o capital: “As necessidades do capital, suas contradições e incontrolável força expansiva explodiram os limites da cidade, espalharam-na tanto mais se desenvolveram as tecnologias de transporte e comunicação” (PAULA, 2006, p. 29).

Por seu turno, a relação entre a literatura e a cidade, especialmente entre a crônica e o espaço urbano, vai muito além da representação ficcional, pois, mais que um cenário, a cidade se interpõe, direcionando o olhar do escritor e a sua percepção da realidade. O mirar do cronista para a cidade não advém de sua isenção ideológica, mas de um sujeito urbano que escreve e só pode sentir ou decifrar tais imagens a partir desta sua posição. Vale antecipar aqui que esse aspecto do gênero crônica, a íntima relação entre a cidade e o escritor, foi retrabalhado por Antônio Maria, aproximando a crônica do texto autobiográfico.

A conjunção escritor-cidade, para Kevin Lynch, está mediada por um olhar subjetivo: “Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e

significados” (LYNCH, 1997, p. 1). Segundo o mesmo autor, a cidade não é apenas percebida de modo passivo pelos seus moradores, mas, sim, (re)construída por eles: “A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura” (LYNCH, 1997, p. 2). Ilustrando esse aspecto que é também tratado na crônica, vale dizer que nos textos de Antônio Maria, a cidade noturna é apresentada por diversos ângulos, algo que a torna um espaço íntimo do escritor.

Para Giulio Carlo Argan, o vínculo entre o escritor e o objeto representado, a cidade, não está livre dos filtros sociais, históricos e ideológicos, pois:

(...) não podemos deduzir que a arte seja uma atividade primária e constitutiva para o espírito, mas apenas que diferentes tipos de agregação social colocam de maneira diferente a relação de qualidade e quantidade e que não só a história da ideologia do poder, como também toda a vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade. (ARGAN, 1995, p. 77).

Podemos afirmar que os textos de Antônio Maria sobre o ambiente urbano significam um exercício para o escritor e outro para o público leitor. De um lado, a urbe é um mosaico de ruas e significados pelo qual o escritor passeia e imprime o seu olhar. De outro lado, para o leitor, cada texto interage com a sua visão de cidade, proporcionando-lhe novas imagens e experiências em relação ao espaço urbano.

Segundo Cássio Eduardo Hissa, a cidade deve ser lida como um conjunto de espaços, muitos deles indecifráveis, formando um labirinto, algo também indissociável ao homem urbano.

A cidade é o fim e o início: ela é o homem. No nível do seu terreno, a cidade já não é, apenas, produto do alcance da visão ótica: da sua superfície, em alto relevo, ela já é labirinto, conjunto de becos, de entradas e saídas, de esconderijos atravessados pelo brilho e pelo fluxo das avenidas. A cidade é a passagem do contraditório vazio dos fluxos que atravessam o lugar, nascido para ser encontro, esquina encruzilhada. (...) A

cidade, criação do homem, é produção que traz os interiores à luz: é o brilho feito de sombra. (HISSA, 2006, p. 88).

A partir da definição de cidade como um ambiente paradoxal, do encontro e do desencontro, ao cronista cabe exercitar o seu olhar e imprimir no texto os pequenos recortes dessa experiência no espaço urbano. Ainda sobre a relação do homem com a metrópole, Cássio Hissa esclarece o modo como se dá essa interação: “A cidade é interrogada por vários olhares. O homem se organiza para produzir e, assim fazendo, produz espaço e os reproduz: os lugares, os ambientes, a cidade, os interiores urbanos. Entretanto, é a produção do homem que o transforma, interrogando-o” (HISSA, 2006, p. 88).

Antes de refletirmos sobre a dinâmica relação entre o escritor e a cidade na obra de Antônio Maria, com os diferentes enfoques no texto, convém tratarmos aqui de alguns aspectos formais do gênero crônica que estão implícitos no modo como o autor observa o espaço urbano. Sendo o jornal o principal veículo de divulgação dos textos, o cronista não deixa de seguir as orientações da linha editorial do periódico onde publica. Além disso, a crônica surge como texto que engloba na mesma coluna uma gama de temas urbanos muito distintos entre si. Para Marília Cardoso, pode-se comparar o cronista a um vendedor que expõe seu produto numa vitrine:

O olho frívolo se fixa no brilho das toaletes, na aparência dos edifícios, nas vitrines, na superfície das expressões, nos espetáculos. Enquanto isso, a mão cruel vai recortando fragmentos onde se revelam o ridículo, o grotesco, o ilusório, o opressivo. (...) Como as *maisons* de alta costura expõem seus vestidos e adereços, o cronista também monta suas vitrines. Mais, aí, exhibe ora roupas, ora ossos. (CARDOSO, 1992, p. 138).

Colocando-se como um expositor da cidade, o cronista utiliza-se de várias fontes e se esforça para acomodar na sua vitrine uma diversidade de assuntos que atenda a um grupo heterogêneo de leitores. A esse respeito valem as palavras de Olavo Bilac sobre a formatação da crônica:

Os cronistas são como os bufarinheiros<sup>8</sup>, que levam dentro de suas caixas, rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagens de santos e baralhos de cartas, remédio para a alma e remédio para os calos, breves e pomadas, elixires e dedais. De tudo há de contar um pouco, esta caixa de Crônica; sortimento para gente séria e sortimento para gente fútil, um pouco de política para quem só lê os resumos dos debates do congresso, e um pouco de carnaval a quem só achar prazer na leitura das seções carnavalescas. (BILAC, 1904, p. 1).

Por ser essa caixa sortida de assuntos, a crônica procura adequar-se às expectativas do público leitor urbano, já que este espera que o escritor coloque na sua vitrine algo diferente da notícia ou do conteúdo de qualquer texto publicado em outra seção do jornal. Além disso, a crônica tem como característica ser um texto sóbrio, direto, marcando um diálogo franco com o leitor, sem fugir da sua principal característica: estar relacionada com o presente ou pelo menos dele estar nutrido.

A partir dessas informações preliminares sobre o gênero e para entendermos melhor outras de suas características, vale discorrer sobre sua origem. No texto: “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a Chronica”, Marlyse Meyer busca investigar até que ponto o *le feuilleton*, espaço do jornal francês que deu origem ao folhetim brasileiro se impõe aos escritores tupiniquins e quais seriam as estratégias destes para tornar tal invenção algo com cores nacionais. A primeira questão é que tal espaço foi inicialmente destinado às variedades e se abrigou no interior do jornal, como explica a pesquisadora: “A seção *Variétés*, que de início dá o título à novidade, é deslocada, com seus conteúdos polivalentes, para rodapés internos. A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula *continua amanhã* entrou nos hábitos e suscita expectativas.” (MEYER, 1992, p. 98).

Essa configuração do folhetim brasileiro é destacada por João Roberto Faria que ainda acrescenta a regularidade deste no jornal:

Por influência da imprensa francesa, nasce o folhetim no Brasil, com características semelhantes às do *feuilleton*, artigo de literatura, ciências, crítica que aparece com regularidade num jornal, geralmente no rodapé de uma página (...)

---

<sup>8</sup> Vendedor ambulante de objetos pouco valiosos.

**acrescentando que a regularidade era semanal, que os folhetins eram geralmente publicados aos domingos, no rodapé da primeira página, e que vários assuntos se acotovelavam no mesmo espaço.** (FARIA, 2006, p.16-17). (grifo nosso).

Pelo que observamos, esse gênero surgido na França é transportado para o Brasil e passa a gozar de sucesso entre os leitores. A ideia de folhetim como espaço a abrigar variedade de textos foi utilizada pelos grandes jornais, especialmente para aumentar a lista de assinantes. Chama a atenção o fato de o *Jornal do Comércio* nas décadas de 1830 e 1840 passar a publicar no interior da seção *Variétés*, romances franceses traduzidos, logo depois do seu lançamento na matriz. Há um grande investimento neste espaço do jornal, inclusive com a contratação de autores já aceitos pelo público. Outro fato interessante é que esse famoso jornal carioca passou a ditar regra, como salienta Meyer:

(...) na primeira página, o rodapé passa a se intitular folhetim e recebe o romance, traduzido ao ritmo da chegada do pacote. A rubrica *Variedade* passa para o corpo inteiro do jornal. Conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos. (MEYER, 1992, p. 113).

Contudo, o mais significativo para a nossa análise é que o folhetim – um espaço para publicação de variedades – vai também contribuir para que os autores nacionais deixem de apenas repercutir as obras estrangeiras e passem a olhar para o cotidiano da cidade, ensaiando novas formas de expressão:

De um modo geral o território livre do folhetim na nossa ainda balbuciante cultura vai ajudar a dar forma a esse balbucio, soltando a língua e obrigando precisamente a não ficar só de olho em paris, **mas também baixá-lo para ver e daí falar do que vai por aqui.** (...) **E mais: no folhetim, nicho aberto a tudo, vai também se aninhar o espaço da criação e da experimentação.** (MEYER, 1992, p. 126-127). (grifo nosso).

Nesse contexto é que a crônica oitocentista (impressa no interior do folhetim) surge em meio a outros textos, tendo como atrativo ser um resumo semanal dos eventos urbanos e espaço de comentários sobre diversos temas



atuais. Torna-se, com isso, espaço declarado para a leitura mais interativa, pois o folhetinista se concentrava na discussão de assuntos de interesse coletivo. Os textos tinham um caráter mais educativo, cultural, informando e também entretendo o leitor que buscava no folhetim um complemento para as suas leituras diárias.

E sem conferirmos ao folhetim produzido no Rio de Janeiro o caráter de simples exercício jornalístico, modo de contato direto e dinâmico do escritor com o público leitor, vale dizer que o gênero nasceu como uma atividade regular de ficcionistas pertencentes ao cânone literário brasileiro. Ao lado dos capítulos de romance, autores como José de Alencar e Machado de Assis, por exemplo, deixaram suas impressões sobre a capital do império. Ao lermos com atenção tais textos, percebemos a proeminência dos assuntos do presente relacionados ao dia a dia da cidade.

Na metade do século 19, a cidade do Rio de Janeiro iniciava uma série de transformações na sua arquitetura com objetivo de adequar os espaços urbanos, especificamente o centro, à sua posição de cidade portuária, cosmopolita, imprimindo-lhe uma configuração visual próxima àquela vista nas capitais europeias. Essas mudanças são sentidas no coletivo da cidade e passam a ser registradas pela lente sempre atenta do folhetinista. A partir dos elementos concretos, o interesse do escritor se expande para os efeitos das alterações na arquitetura da cidade em diversos níveis, inclusive apontando as incongruências que se originaram dessas ações.

Observamos que há nos primeiros folhetins uma sintonia entre o papel do cronista enquanto homem da imprensa que deve participar do desenvolvimento da cidade e o jornal, veículo de informação com prestígio e influência na opinião pública. Assim, nas crônicas folhetinescas de José de Alencar publicadas no *Correio Mercantil*, na sua coluna “Ao correr da pena”, o Rio de Janeiro aparece como cidade carente de infra-estrutura e dividida, pois, de um lado, havia o projeto para ser uma “Paris Tropical”, especialmente quando se focalizava o centro e, de outro lado, era flagrante a precária condição dos habitantes excluídos desse plano governamental. Além disso, após a chegada da família real em 1808, a cidade torna-se centro da cultura

com o teatro e outros eventos que objetivavam entreter a alta sociedade da época.

Mesmo abordando várias temáticas como é de praxe ao folhetinista, o que sobressai nos escritos de Alencar são as queixas a respeito das precárias condições dos espaços coletivos, como o desmazelo das autoridades para com o Passeio Público, observado *in loco* pelo cronista. Vale destacar que estes assuntos mais ácidos surgiam no entremeio dos comentários sobre os eventos culturais da cidade. E por essa configuração mista de denúncia e de entretenimento, uma espécie de revista com várias “seções”, tais folhetins semanais de José de Alencar eram também um atrativo do jornal e – por que não dizer – um modo de o escritor divulgar os seus textos, assim como espaço para a experimentação de novas formas de dialogar com o leitor.

Assim, distante do narrador dos romances, o Alencar folhetinista é mais atento às faces ocultas da cidade, diluindo a imagem de conservador e escravocrata:

Aqui e ali Alencar faz a defesa da “moral dos negócios”, da honestidade, do trabalho, da inteligência, da família, apontando o caminho para a sociedade brasileira se ajustar à marcha das sociedades mais avançadas. (...) Nos folhetins “Ao correr da pena”, Alencar é mais abrangente, mais incisivo e muitas vezes brilhante em suas análises de fatos sociais, políticos e econômicos. Suas críticas às especulações no mercado de ações, por exemplo, são um belo documento acerca das mudanças pelas quais passou o Brasil após a interrupção do tráfico de escravos. (FARIA, 1992, p. 310-311).

Diferentemente do registrado nas narrativas, Alencar buscou em seus folhetins um diálogo direto com o leitor e trouxe para o público uma variada gama de assuntos que imprimiram o perfil da cidade na época. Se o Alencar romancista se dividia em ficcionalizar a cidade nas suas conhecidas narrativas urbanas, de outro modo, na crônica, tratava dos problemas relativos ao espaço urbano de forma direta, atento aos assuntos do momento e ao interesse do público.

Se grande parte dos folhetins de Alencar pode ser lida como um registro dos problemas com a infra-estrutura e os paradoxos do desenvolvimento urbano, as crônicas de Machado de Assis parecem dar novo tratamento a

esses aspectos da cidade. Além de abrir espaço para os eventos culturais, marca indelével do folhetim, Machado tem como um de seus focos preferidos a política e, em especial, a Câmara dos Deputados. O cronista aponta de forma impassível os desníveis das reformas urbanas e, observando tais contradições, passa o bastão aos nobres legisladores, mais diretamente responsáveis pela organização da cidade. As crônicas de Machado deixam transparecer as lentes de um jornalista irônico que, muitas vezes com deboche, utiliza-se do espaço do folhetim para apresentar de modo jocoso os desvios da modernização urbana.

Para Sonia Brayner, nas crônicas, Machado de Assis amplia a observação da rotina urbana e, nestas, dá especial atenção aos fatos miúdos:

Interessa-se, particularmente, pela apreensão do fato cotidiano, desimportante enquanto ação, mas capaz de gerar um conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações sociais do Rio de Janeiro do final do século, vistos com olhos contrastantes do humor benévolo, zombeteiro mesmo. (BRAYNER, 1992, p. 411-412).

Enquanto comentários dos problemas urbanos, essas crônicas deixam claras as intenções de um escritor que faz da cidade espaço propício para o debate sobre as ações do homem urbano e sua vida em sociedade. Para Beatriz Resende, nos textos sobre as questões políticas da capital, há o tom de cobrança que marca uma faceta peculiar do Machado folhetinista:

Nessas crônicas, onde Machado de Assis trata especialmente da coisa pública e, eventualmente, do tratamento da coisa privada que os personagens da vida pública dão a eles, (...) a desconversa aqui existe, sim, mas depois de dito o fundamental, a questão que importa em cada uma dessas crônicas embaladas, talvez, junto com quinquilharias. (RESENDE, 1992, p. 423).

Ainda que ciente dos contratempos de se escrever nos jornais e, por isso, contornando a crítica direta ao governo da época, Machado registra os impasses da cidade que se esforça para se modernizar. Pequenos flagrantes da vida cotidiana, como a lama nas ruas, são tratados, muitas vezes, de forma zombeteira e, no entremeio desse humor, aparece a opinião do escritor que

sugere mudanças na gestão pública. E se Machado passa rapidamente de um assunto a outro, algo comum ao folhetim, a cidade dificilmente deixa de ser o seu foco. Por isso, há também uma preocupação do autor em comentar a movimentação cultural e aspectos da economia, entre outros assuntos de interesse da comunidade.

Pelo que observamos nestes rápidos comentários, o folhetim tende a ser uma abertura para a reflexão sobre o cotidiano da cidade e assim, tanto o cronista quanto o leitor participam na dinâmica abordagem do espaço urbano proposta pelos escritores.

E nessa análise da relação crônica-cidade, não podemos deixar de mencionar as mudanças significativas no cenário das letras do Rio de Janeiro. Ademais de ser uma urbe portuária, essa cidade tornou-se cosmopolita e também receptiva a muitos intelectuais que passaram a formar um segmento de grande participação no desenvolvimento urbano, especialmente aqueles escritores que alcançavam espaço na imprensa da época. Conforme destaca Jeffrey D. Needell, outros fatores convertem para a formação de uma elite letrada no Rio de Janeiro: “A pobreza maior das cidades provinciais no Brasil apenas reforçou a força de atração do centro político, social e econômico da nação. Ser aceito como homem das letras significava viver, ou pelo menos ser publicado no Rio” (NEEDELL, 1993, p. 211). Este pólo atrativo de escritores também fomentou o surgimento dos periódicos que absorviam não só os autores que já tinham aberto seu espaço com a publicação de alguma obra ficcional, como também os iniciantes na imprensa. Assim, o Rio de Janeiro se encaixa na dinâmica de uma “Cidade das Letras”, conforme a teoria de Angel Rama.

Com o sucesso dos textos folhetinescos, a partir da última década do século 19 e da crônica no início do século 20, a imprensa e a literatura não podem ser desvinculadas, especialmente porque ambas receberam e repercutiram as influências que a modernização incorporava ao dia a dia da cidade. Sobre tal aspecto, valem as palavras de Cristiane Costa:

Se a *Belle Époque* tropical é considerada um período de estagnação literária, em termos estritamente estéticos, por

outro lado, ela desenvolveu as condições sociais para a profissionalização do trabalho intelectual. E também para sua massificação. Ao contrário do que sonhavam os escritores, porém, essa profissionalização se daria não por meio da arte, a literatura, mas do jornalismo, a indústria. Mudanças econômicas, sociais, tecnológicas e demográficas permitiram a proliferação de jornais na virada do século, criando centenas de empregos, formando um público para a literatura nacional. (COSTA, 2005, p. 24).

Neste cenário, com o aumento no número de jornais e, por conseguinte, de cronistas, a cidade passa, então, a ser escrita através de diferentes ângulos, tendo, assim, mais espaço na imprensa. Por isso, segundo Renato Cordeiro Gomes a crônica moderna floresce enquanto texto sintonizado com o desenvolvimento urbano:

A crônica moderna, filha da cidade, veiculada pela imprensa, presa à contingência, ao próximo, que utiliza a língua da cidade e se submete às exigências do tempo; gênero, portanto, que se atrela à vida urbana. Para fixar no corpo do texto o corpo da cidade em transformação, nada melhor, pois, que a crônica, que prolifera com a modernização da imprensa carioca no começo do século XX. (GOMES, 1996, p. 39).

Por este ângulo, podemos refletir sobre o papel dos cronistas enquanto mediadores entre a cidade idealizada nos gabinetes oficiais e a cidade real, plural, polifônica concretizada no cotidiano dos seus habitantes. Em meio à defesa do espírito modernizador, muitos cronistas deixavam transparecer o caráter controverso da urbe que se fabricava, destacando o que estava além dos limites das novas ruas, avenidas, revelando “a imagem de uma cidade marcada pela ambiguidade de valores e pelo hibridismo cultural” (VELOSSO, 2004, p. 20).

É neste mundo das letras, ligado ao jornalismo e a literatura, embora distante do *glamour* da academia que se destaca a figura de Lima Barreto, um escritor engajado que se utilizou do texto para participar efetivamente das questões públicas. Sentindo a cidade como uma divisão social do espaço, este autor trouxe para a crônica outro elemento fundamental: as experiências pessoais. Muitas de suas crônicas giram em torno de eventos cujo personagem principal é o próprio cronista. E mesmo com todas as diferenças de tempo

histórico, nesse aspecto – a relação íntima com a cidade – a cronística de Antônio Maria que trataremos nessa tese, aproxima-se dos textos de Lima Barreto, algo que pode apontar para uma tradição da crônica literária brasileira nessa aproximação entre escritor e texto, crônica e autobiografia.

Para Beatriz Resende, a relação entre a crônica de Barreto e o espaço urbano deve ser pensada do seguinte modo:

O Rio de Janeiro das crônicas de Lima Barreto é cidade dos contrastes, das revoltas, das ruínas sob o vento do progresso, mas é antes de mais nada a expressão de uma paixão tão forte que às outras, mais humanas, não deixa espaço. Sozinho na multidão, de ninguém pode se aproximar realmente, por estar tomado de um sentimento excessivo de proximidade com toda a cidade que só a literatura pode expressar. (RESENDE, 1993, p.100).

Portanto, associar a literatura barretiana e o Rio de Janeiro vai além da relação mecânica entre o escritor e a cidade. Trata-se de textos que apontam a defesa de uma metrópole para todos os cidadãos e não apenas para a parcela de privilegiados. Lima Barreto mergulha na luta pela cidade justa e registra nos seus textos os desenhos irregulares observados nas suas caminhadas pelo espaço urbano.

Vale destacar que a crônica deste autor está sintonizada com as mudanças ocorridas na cidade. O foco nos problemas sociais se amplia ao mesmo tempo em que o tamanho do texto diminui. Também é perceptível a modificação no estilo, com a simplificação vocabular e a organização direta dos termos na frase. A comparação entre os escritos de Barreto e os folhetins oitocentistas aponta que as crônicas daquele são mais objetivas, o tom é mais direto e agressivo, deixando a crítica à organização da cidade mais incisiva. Os textos de Lima Barreto vão fundo nas questões que envolvem a geografia física e humana no período das grandes agitações no Rio. Sobre esse cenário valem as palavras de Renato Gomes:

A remodelação do Rio de Janeiro da *Belle Époque* que se preparava urbanisticamente para entrar na era moderna alterou não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Lugar de metáfora, a

cidade interessa, por conseguinte, enquanto espaço físico e mito cultural. Cidade e modernidade se pressupõem, na medida em que a cidade é o cenário das mudanças, exibe-as de maneira ostensiva e às vezes brutal. (GOMES, 1994, p.105).

Para Nicolau Sevcenko, este é o momento no qual: “O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo” (SEVCENKO, 1989, p.63).

Para o historiador Jeffrey D. Needell, em seu livro *Belle Époque Tropical*, as reformas promovidas por Pereira Passos, especialmente a abertura da Avenida Central, significavam ao mesmo tempo avanço no desenvolvimento urbano e uma sintonia ideológica com as capitais europeias:

Graças ao cenário parisiense, às fachadas *Beaux-arts*, ao consumo de artigos importados em voga, aos consumidores perdulários, aos *flâneurs* elegantes e aos prédios monumentais destinados a celebrar a alta cultura eurófila, a Avenida Central tornou palpável a fantasia de Civilização compartilhada pelos cariocas da elite na *belle époque*. (NEEDELL, 1993, p. 68).

Ainda segundo Jeffrey Needell, as crenças e fantasias a respeito da civilização, cerne ideológico das reformas, traziam também um elemento negativo indissociável de seu sentido. Se de um lado as reformas indicavam que os cariocas estavam a caminho da civilização pelo atalho da europeização, por outro, também representavam uma ação negativa: a exclusão do que era efetivamente brasileiro (NEEDELL, 1993). Para a elite carioca, civilizar-se significava deixar para trás um passado colonial atrasado. Este lado negativo das reformas é o alvo de Lima Barreto e muitas de suas crônicas insistem no desenho dessa cidade excluída.

No olhar de Beatriz Jaguaribe, há na *Belle Époque* um desajustado transporte de Paris para o Rio de Janeiro que se faz sentir não só na arquitetura urbana como também no vestuário hiperbólico da elite carioca, totalmente disforme dos ares tropicais.

(...) a adoção de novas concepções do espaço urbano, pautadas no modelo parisiense, eram parte do ideário moderno

e cosmopolita que a elite carioca almejava para a cidade-capital. Leia-se, nesse esforço, a construção de um cenário composto pela arquitetura eclética e ornamentada, longas avenidas retílineas, ruas para pedestres com comércio de produtos importados, figurino europeu de botinas, corpete, rendas, sedas e veludos para senhoras e casaca preta para os homens que, em nome da elegância e do cosmopolitismo, deveriam manter a fleuma trajando os tecidos de lã inglesa sob o crepitante calor tropical. (JAGUARIBE, 1998, p. 169-170).

Contrastando com esse quadro artificial, vale frisar que, além do seu desenvolvimento tecnológico defasado em relação aos países da Europa, no Rio de Janeiro, a desigualdade social e os problemas estruturais da cidade colonial aumentaram proporcionalmente ao crescimento da população. Vivenciando os paradoxos da cidade, Lima Barreto, assim como João do Rio e Olavo Bilac, mergulha na compreensão do tempo presente. Para Jaime Benchimol, esses escritos oscilam entre a representação literária e a narrativa da história da cidade:

Em meio a essas fontes primárias (documentos oficiais) sobressai uma farta produção 'cronística' sobre a cidade, que viria a constituir um veio muito cultivado, com pretensões (às vezes bem-sucedidas) à história e à literatura. De modo geral, os cultores desse gênero buscavam explicar a história do Rio de Janeiro pela sua fragmentação em minuciosas e eruditas reconstituições de elementos materiais aparentes daquela cidade que vivia seu metabolismo destruidor do passado. (BENCHIMOL, 1992, p. 18).

Enquanto cultor do gênero e ciente do seu papel, Lima Barreto, frequentando o trem, bonde ou mesmo caminhando pelas ruas da cidade, pode ser considerado cronista em trânsito não só no aspecto geográfico como também nas mudanças históricas habilmente registradas nos textos.

Nesse sentido, a (re)construção da cidade esteve na pauta deste cronista carioca que muitas vezes se porta também como um sociólogo apaixonado pela terra natal, pois mirava o "entroncamento" entre urbanização e desenvolvimento cultural. Sobre a importância dessa efervescência artística na cidade, Nicolau Sevcenko faz o seguinte comentário: "(...) é o processo de transformação urbana que dá o tom para a definição da atmosfera cultural da



cidade, as relações sociais se estabelecem como um sucedâneo do projeto urbanístico que as circunscreve” (SEVCENKO, 1989, p. 96).

Por estes aspectos assinalados, Lima Barreto foi um dos autores que delineou o gênero enquanto texto da e sobre a cidade. Embora seus escritos fossem publicados em jornais de circulação pouco expressiva, a sua linguagem mais simples e direta, a participação nos problemas públicos e a inserção da vida pessoal nos comentários a respeito do espaço urbano contribuíram para as transformações da crônica moderna.

E neste contexto, como já antecipamos, também merece referência a figura de Paulo Barreto, o João do Rio, tanto por ser considerado um dos destaques da *Gazeta de Notícias* quanto por ter vivenciado os diferentes espaços da cidade. Focalizando os dois extremos da pirâmide social, a elite e os pobres, Paulo Barreto, inaugurador da crônica-reportagem, trouxe para o texto um retrato movimentado da cidade, elegendo a “alma das ruas” como um dos elementos mais significativos do ambiente urbano. Sendo o espaço de trânsito e de expressão do desenvolvimento arquitetônico e também das relações humanas, a rua aparece nas suas crônicas como o grande signo da metrópole. O autor manteve-se sintonizado à dinâmica da modernização, especialmente nos espaços públicos da cidade por descrever as belezas das fachadas do comércio, apontar as vestimentas que diferenciavam as pessoas e festejar a chegada dos automóveis e das novas tecnologias da época. Seus textos também revelam o cotidiano das pessoas, as (re)construções urbanas e o fluxo das ideologias. Há também um grande espaço para os pequenos flagrantos, o pitoresco que se revela ao cronista como a essência da urbe. Para Renato Cordeiro Gomes, este autor:

Registra, então, numa primeira seção, ‘o que se vê nas ruas’, recortando da variedade dos aspectos urbanos o pitoresco, o de certa forma exótico, se visto em relação ao universo das avenidas, como as pequenas profissões, os músicos ambulantes e os tatuadores; os fumadores de ópio, vício mais brutal que o éter da aristocracia (...). (GOMES, 2005, p. 25-26).

A partir deste olhar dinâmico, captando especialmente as imagens da movimentação social da cidade, João do Rio não deixou de observar a outra

face da metrópole: as frivolidades da alta sociedade carioca. Alternando o foco do espaço público para o privado, das ruas para o interior dos salões, o autor descreve minuciosamente este outro universo urbano. Ao recriar os ambientes da elite e concentrar-se nos detalhes, como as vestimentas, os costumes e os temperamentos dessa sociedade, Paulo Barreto escreveu na época o que chamamos hoje de coluna social. A cidade é registrada de forma indireta, nos pormenores aparentemente insignificantes, mas que vistos de modo mais atento, apontam para a ideologia daqueles que formam as estruturas do poder, conforme sugere Gomes:

As crônicas [de João do Rio] são estruturadas, quase sempre, com o motivo recorrente das festas dos salões de famílias importantes, chás, récitas no Teatro Municipal, festas de caridade que as *socialities* organizam, recepções das embaixadas e consulados, (...) pretexto para ir descrevendo os figurinos da moda, as etiquetas do comportamento adequado àquele meio, pretexto ainda para narrar pequenas anedotas e mexericos dessa gente fina. (GOMES, 2005, p. 34).

O Rio de Janeiro das crônicas de Paulo Barreto não é apenas aquele das ruas, da rotina dos pequenos trabalhadores, do mundo da vadiagem ou das transformações arquitetônicas. É também a cidade dos salões, dos eventos culturais, das frivolidades e da moda importada da Europa. Há, assim, o interesse pela descrição dos detalhes e pelo comentário intelectualizado a respeito destas duas faces da capital cosmopolita. Muitas vezes captando a inserção do habitante comum como parte da cidade miúda, do trabalho, enfim da esfera pública, outras vezes na escrita dos eventos de uma cidade restrita, o olhar de Paulo Barreto está em busca da dinâmica entre o homem e o espaço urbano. Essa movimentação das ruas da cidade, assim como os comentários sobre a elite do “café-society”<sup>9</sup>, especialmente dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, ganhou novas cores na crônica de tom mais autobiográfico de Antônio Maria.

Ainda podemos dizer que João do Rio pôs seu holofote nos espaços mais sombrios, destacando o lado excludente no progresso da cidade. Segundo Antônio Rodrigues,

---

<sup>9</sup> Termo muito usado por Antônio Maria na descrição da elite carioca da época.

ao renovar o jornalismo carioca, [João do Rio] abriu caminho para um avanço do conhecimento da cidade, revelando o “mundo das sombras”, colocando em evidência aquilo que a modernização escondia e transitando por um espaço de crítica social. Esse movimento transformou o modo de ver a cidade. A crônica do banal e do cotidiano expressou-se como o modo mais rápido de entender as mudanças. O gênero combinou a recuperação da tradição com a velocidade do novo tempo. (RODRIGUES, 2000, p. 23).

As multifaces dos textos de Paulo Barreto, ao retirarem do banal a temperatura das mudanças da cidade, contribuíram para a hibridez da crônica que passou, então, a registrar os inúmeros matizes do espaço citadino e se consolidou como um veículo dinâmico de representação da urbe. Por estes fragmentos, fica nítido que João do Rio, assim como Lima Barreto, ainda que em outra perspectiva, manteve o foco nos elementos díspares e reveladores dos espaços e aspectos da modernização do Rio de Janeiro.

Para completar essa tríade de cronistas da cidade do Rio nos primeiros anos do século 20, faz-se necessário tratar de Olavo Bilac que embora menos conhecido neste ofício manteve uma regular produção de textos por duas décadas no jornal *Gazeta de Notícias*. Na defesa das reformas do prefeito Pereira Passos, Bilac trabalhou com uma gama ampla de temas urbanos, sejam eles de interesse direto do público leitor, sejam de aspectos nem sempre ligados ao cotidiano imediato da cidade, traço que o diferencia dos cronistas anteriormente citados.

Olavo Bilac, na crônica, manteve seus pés e olhos nas ruas da cidade, observando o movimento constante de derrubada e (re)construção do Rio de Janeiro. Diferentemente de Lima Barreto e João do Rio que puseram no texto as suas paixões e, por isso, construíram imagens muito particulares do espaço urbano, o jornalista Olavo Bilac optou pelo discurso menos colorido, mantendo a distância necessária para poder escrever a cidade com certa impessoalidade. Bilac adaptou-se ao trabalho de cronista, buscando na rua, no dia a dia urbano, os assuntos de seus textos, dando-lhes tratamento formal, conforme atesta Antônio Dimas:

Em obediência a essa dimensão leve, humorada e certa, em que se presume o exercício da crônica, Bilac nunca perdeu de

vista que o tratamento bilioso dos assuntos estava fora de cogitação. Foram raros os momentos em que deixou a indignação superar a ironia. E junto com esse traço irônico, dois outros se mantiveram constantes na crônica bilaqueana: a certeza da fugacidade do seu comentário e a permanente disponibilidade do cronista. (DIMAS, 1996, p. 17).

Vale destacar também que Olavo Bilac manteve-se sintonizado ao discurso oficial do prefeito Pereira Passos, muitas vezes elencando os pontos positivos das reformas da cidade. Sua voz no jornal defende que o Rio de Janeiro deve receber com entusiasmo os ventos da modernização, ainda que estes soprem na direção da derrubada das casas, das construções antigas, ou ainda da exclusão dos pobres desse clima de cidade europeia.

Consciente do valor das belezas naturais da cidade, Bilac estava convencido de que não era suficiente para o Rio de Janeiro alcançar o grau de metrópole moderna. Pelo contrário, não hesitava em admitir que o excesso de valorização dessa natureza exuberante poderia obstruir o desenvolvimento de que o Rio era carente. De acordo com Dimas:

Para ele [Olavo Bilac], esse encantamento com a moldura natural que privilegiava o Rio convertera-se em mito e isso era prejudicial, porque acabava por atrapalhar seu desenvolvimento urbano e por emperrar seu saneamento. Enrodilhadas na autocontemplação narcísica, nem a população, nem as autoridades, sobretudo estas, eram capazes de se sensibilizar para as reformas viárias e infra-estruturais necessárias. (DIMAS, 2006, p. 90-91).

Ao comentar a vida urbana, Bilac mostrava-se defensor de todas as ações que faziam a sociedade funcionar em direção ao progresso. Por isso, no mesmo tom em que se empolgava com a quantidade de trabalhadores envolvidos na reconstrução da cidade, manifestava uma inquietante preocupação com o número de desocupados de todas as classes que também habitavam a metrópole:

Na condição de elevado índice de desemprego estrutural e permanente sob que vivia a sociedade carioca, grande parte da população estava reduzida à situação de vadios compulsórios, revezando-se entre as únicas práticas alternativas que lhes

restavam: o subemprego, a mendicância, a criminalidade, os expedientes eventuais e incertos. (SEVCENKO, 2003, p. 84).

Consciente desse quadro de atraso e criminalidade, as suas crônicas participam ativamente das discussões do tempo presente, sendo o texto um instrumento para se contrapor ao discurso daqueles que ainda se mantinham resistentes às reformas. Para Antônio Dimas, Olavo Bilac se filia ao jornalismo demonstrando nas crônicas certo tom moralizante e profere sua fé na imprensa para educar, assumindo como tese a função de defensor do bem público (DIMAS, 2006). Os textos jornalísticos do poeta parnasiano representavam a elegância e o progresso, apontando as vantagens e o alcance da modernização, ideias que eram bem recebidas pela alta sociedade carioca da época.

Na observação de Álvaro Santos Simões Junior, as crônicas de Bilac, por estarem afinadas com o discurso oficial, focalizam de modo contundente os problemas emergenciais da urbanização:

No momento em que se inicia a coluna, o grande problema da cidade na opinião de Bilac, dos médicos e de parte da imprensa e do governo era a insalubridade. Ruas sujas e esburacadas, saneamento básico inexistente ou insuficiente, doenças endêmicas e aglomeração de pessoas em cortiços eram alguns dos problemas que o poeta atacava nas suas crônicas. (SIMÕES JR., 2004, p. 243).

Esse painel negativo da cidade, algo já denunciado pelos folhetinistas, na visão de Olavo Bilac tornava-se anacrônico diante de outros aspectos da urbanização da cidade, pois o saneamento, os buracos das ruas e a formação dos cortiços emperravam o processo “natural” de crescimento da urbe. Outro ponto a se destacar é que o profundo conhecimento de outras cidades fez com que Bilac as comparasse com o Rio de Janeiro. A Buenos Aires saneada, arborizada e dotada de largas avenidas perfeitamente calçadas era prova incontestável de que seria possível reformar a Capital Federal brasileira. (SIMÕES, 2003).

Em resumo, no compasso das ideologias modernizadoras, as crônicas de Olavo Bilac possuem uma linguagem transparente, direta e muitas vezes positivista. Pelo lado temático, foi um comentador incansável da cidade,

pautando-se pelo desejo de contribuir diretamente para o florescer de uma metrópole moderna nos moldes das capitais europeias.

Cotejando a produção destes cronistas – Lima, Bilac e João do Rio – que trataram intensamente da cidade na chamada *Belle Époque*, encontramos diferentes modos de observar o mesmo espaço, maneiras peculiares de retratar uma realidade que prima pelo paradoxo, pois, se o Rio de Janeiro se modernizava com as grandes construções, e os três não parecem ser contrários a essas mudanças, de outro lado os miseráveis, oriundos principalmente dos escravos libertos, passaram a pagar o preço mais alto, sendo excluídos das atividades fomentadas por esta europeização de parte da metrópole, algo denunciado por Lima e João do Rio.

Em síntese, enquanto Lima Barreto caminhou como um transeunte pelas ruas e pôde medir a temperatura das reformas para a vida dos pobres moradores da metrópole, o repórter João do Rio observou da rua e depois do salão essas diferentes cidades dentro da metrópole. Por seu turno, Bilac, um grande defensor das reformas, emitiu o ponto de vista “oficial” sobre o Rio de Janeiro no início do século 20.

No sentido de compreendermos melhor a posição de Antônio Maria no desenvolvimento da crônica, com as peculiaridades de sua escrita autobiográfica e também como profundo conhecedor da dinâmica da “Cidade Maravilhosa”, cabe aqui delinear os aspectos recorrentes que fundamentam uma leitura da crônica urbana, especificamente aquela ligada ao Rio de Janeiro.

O primeiro aspecto a se considerar é que a intenção de se mostrar conectados com os problemas de infra-estrutura, com os acontecimentos políticos mais relevantes e também com os eventos culturais que fossem de primeira importância, levou o folhetinista a se debruçar sobre a “Cidade Maravilhosa” enquanto espaço público. Para Beatriz Resende, o mote desses cronistas gira em torno das questões coletivas:

Ao cronista de plantão cabe a tutela da coisa pública, a guarda do espaço da cidade. O tom pode ser mais ou menos nostálgico, a defesa mais ou menos apaixonada, nela interferindo ou não o humor, conforme as circunstâncias da

demolição, da interferência do poder no cotidiano do cronista, do passante, do habitante. Como a interferência do poder público na própria anatomia do Rio de Janeiro em diversas cirurgias é uma constante, tal assunto nunca faltou aos nossos escritores. (RESENDE, 1995, p. 52-53).

Se a preocupação com o espaço público ainda aparece em muitos cronistas no início do século 20, para os escritores de folhetim esse era o tema central. Nesse sentido, ao lado desses assuntos mais sérios que ocupavam maior espaço e atenção do escritor, inseriam-se as miudezas do cotidiano, com o claro objetivo de trazer um toque de leveza à coluna.

Embora não destoando desse olhar enviesado para as questões coletivas, as crônicas de Lima Barreto e João do Rio, de modo geral, trazem uma visão mais personalizada da urbe, algo que Antônio Maria aprofunda, mesclando a crônica com os comentários íntimos, como se fossem anotações de um diário. Por seu turno, ainda que fale dos problemas de infra-estrutura urbana, Lima Barreto se coloca como morador suburbano que analisa a cidade pelo olhar engajado na defesa de seus valores pessoais. Em João do Rio, o processo parece ser o mesmo e o pitoresco que revela a “alma” das ruas advém do seu exercício de repórter diretamente envolvido com o espaço urbano, sendo este a extensão da sua escrita. Diferenciando-se desses dois, Antônio Maria, nas décadas de 1950-1960, faz da cidade, especialmente as noites do Rio, não só o mote de muitas crônicas, mas a expressão de uma vivência que se confunde com os textos biográficos.

Vale dizer que o olhar mais subjetivo para a cidade e a recorrência de elementos do cotidiano nos textos também podem indicar a sintonia da crônica com as novas faces da metrópole. Para Renato Cordeiro Gomes, o gênero está interligado ao desenvolvimento da cidade:

Devido ao seu caráter circunstancial e efêmero e ao suporte na imprensa (jornal e revista) que envelhece no outro dia, é que a crônica ganha a sua modernidade, atrelada à vida das cidades. Ela também é fruto do progresso, das mudanças tecnológicas que afetam a sensibilidade e a percepção humanas. (GOMES, 2005, p. 30).

Estas características da crônica moderna devem ser observadas a partir de um contexto mais amplo. Primeiro, importa verificar a posição do gênero dentro do jornal. Alinhada às transformações que estabeleceram funções específicas aos jornalistas, a crônica se distanciou do simples acompanhamento objetivo dos fatos mais relevantes da cidade e mesmo tendo o cotidiano em foco, ao modo dos folhetinistas da metade do século 19, os cronistas, a partir do início do século 20, ensaiaram a escrita mais livre e subjetiva da cidade. Uma das principais mudanças parece ter sido a “desobrigação” de se estender por vários assuntos, tornando o texto concentrado, curto e leve, uma espécie de diálogo rápido com o leitor, próximo ao modelo contemporâneo encontrado nas crônicas de Antônio Maria.

Outro aspecto a ser sublinhado é que o desenvolvimento da cidade implicou uma grande modificação das relações do homem com seu local de trabalho e moradia, por exemplo. Para Milton Santos, a principal mudança observada foi a consolidação do conceito de espaço privado e junto com ele os fantasmas da interioridade. Com maior destaque a solidão e o individualismo se tornaram elementos interligados ao cotidiano do homem cidadão. (SANTOS, 2006). Se nos folhetins de Alencar e Machado a cidade era registrada através dos problemas públicos pela ótica de um “escritor-jornalista”, na crônica, especialmente a partir de Rubem Braga, há mais espaço para o lirismo do escritor, com destaque para os problemas do homem moderno no interior da urbe.

Com base nesses elementos do texto, Antonio Candido brevemente ensaia dividir o gênero entre uma fase de folhetim e outra chamada de crônica moderna:

Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. Ao longo desse percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou de crítica política, para penetrar poesia adentro. (CANDIDO, 1992, p. 15).



Essa proximidade com o fazer poético através da elevação dos eventos miúdos da vida privada pode ser entendida também como um modo de o cronista expressar-se diante do isolamento e mal-estar do homem nas grandes metrópoles. A cidade cresceu, transformou-se e com isso a percepção do escritor também sofreu abalos que ressoam no modo de registrar essa nova realidade. Muitas vezes, a expansão desordenada da urbe reflete no cotidiano do habitante que passa a transitar por espaços específicos, criando uma espécie de “cidade” dentro da grande cidade. Ao cronista, tal movimento não passou incólume e os textos apontam para essas incongruências da modernidade.

Como frisamos, à medida que a cidade se expande, a crônica registra os diferentes aspectos do ambiente urbano, especialmente a posição do homem, agora habitante de um espaço deslocado de sua apreensão. Ao desviar o foco dos eventos culturais que se multiplicam, ao deixar a outros textos jornalísticos a tarefa de tratar dos problemas sociais, ao furtar-se da tarefa de politizar o público leitor, enfim, ao captar outras imagens da cidade, a crônica tende a entrar no terreno literário e a retirar do espaço urbano doses diárias de poesia.

É neste contexto, na década de 1930, que Rubem Braga, considerado o maior cronista brasileiro, inicia a sua produção e dá novas cores à crônica urbana. Os seus escritos observados tanto em conjunto como individualmente, além das características próprias do gênero, tendem a fugir da corrosão do tempo especialmente pela faceta mais cara de sua obra: o lirismo.

A cidade é vista pelo cronista capixaba como uma reunião de diferentes lugares que trazem ao homem um ritmo de vida peculiar cujos efeitos mais comuns são: o isolamento em sentido amplo, a solidão, a superficialidade nas relações entre as pessoas, o enfraquecimento dos laços de amizade, a tendência à vida mecânica, e, o que mais chama a atenção, o afastamento promovido pela cidade dos benefícios de se ter uma vida simples junto à natureza.

A partir deste olhar lírico-filosófico, os escritos de Braga tendem a ser pequenos *flashes* que revelam inúmeros aspectos por trás do cotidiano das metrópoles. Como exemplo desse enfoque subjetivo temos “A borboleta

amarela”, crônica escrita em setembro de 1952 que trata de um transeunte que circula pelo centro da cidade movimentada aparentemente atrás de uma borboleta. Esse caminhar desprezioso vai revelando novos espaços e novas cores da cidade que não são vistas pelos habitantes, já acostumados a uma rotina automatizada. Já o texto “Os amantes”, de julho do mesmo ano, descreve dois moradores que se fecham dentro de casa para fugir das pressões impostas pela rotina urbana, sendo que no fim esta atitude é apenas uma ilusão logo sufocada pelo ritmo da metrópole. Na crônica “O mato”, também de 1952, Braga contrapõe o estar na cidade com a vida ligada à natureza, dando destaque a este último espaço. Porém, é no texto “Um sonho de simplicidade”, de março de 1953, que o cronista imagina um cotidiano mais simples, sem a rotina própria de um morador da metrópole. Vale também mencionar a crônica “Temporal da tarde”, dezembro de 1941, que destaca os problemas de uma cidade apenas organizada pelo trabalho que sufoca qualquer possibilidade de se desvencilhar da rotina. Nesta e em muitas outras crônicas, fica nítido que Rubem Braga redimensionou o registro do espaço urbano na crônica.

Nos textos do cronista capixaba, captar, em meio à arquitetura urbana, uma imagem que aponte a beleza ou as contradições da existência tornou-se o mote dos textos a partir das novas vivências na metrópole e do enfoque subjetivo do escritor, como destaca Davi Arrigucci Jr.

Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça dos instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética. (ARRIGUCCI Jr., 1979, p. 35-36).

Com as alterações no modo de o cronista olhar a cidade e a impressão da subjetividade com doses de lirismo no texto, a crônica adentra o espaço da literatura, como esclarece Massaud Moisés:

A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial,

e a recriação do cotidiano por meio da fantasia. No primeiro caso, a crônica envelhece rapidamente e permanece aquém do território literário: na verdade, a senescência precoce ou tardia de uma crônica decorre de seus débitos com o jornalismo *stricto sensu*. (MOISÉS, 1982, p.105).

Embora essa discussão sobre os impasses da crônica literária não seja o foco aqui, convém levar em consideração o fato de esse gênero estar relacionado ao papel do escritor, os interesses do público leitor e as transformações na cidade. Considerando que Massaud Moisés não esteja diretamente cotejando a crônica moderna com o folhetim, tal característica do gênero em oscilar entre a literatura e o jornalismo deve ser também observada quando discorreremos sobre as características da crônica oitocentista. Sendo um retrato do Rio de Janeiro da época, os folhetins carregam as marcas dos anos transcorridos e apontam para um momento no qual mais do que sobreviver à ação do tempo, o texto objetivava expor os reais contornos da cidade e seus paradoxos. Já na crônica moderna, de um modo geral, o foco parece ser outro e muitas vezes a ironia, o humor e a poesia tomam a frente no texto, aproximando-o da literariedade de que fala Massaud Moisés. E são justamente essas características dos textos de Antônio Maria, que trataremos nos próximos capítulos, a justificativa para considerarmos esse escritor como sendo um cronista do Rio, ao lado de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Ilustrando tal característica da crônica pós 1930, destacamos o texto de Rubem Braga, “Um pé de milho”, publicado em 1948. Logo no início há a seguinte afirmação: “Os americanos, através do radar, entraram em contato com a lua, o que não deixa de ser emocionante. Mas o fato mais importante da semana aconteceu com o meu pé de milho” (BRAGA, 2003, p. 49). O cronista segue argumentando que, mesmo tendo outras coisas importantes a tratar, prefere falar da emoção de ver o seu pequeno pé de milho pendoar. Neste texto, o que se destaca é a reflexão sobre a força e a beleza da vida, pois o nascimento gratuito dessa planta em pleno espaço urbano, no fundo do quintal do cronista, impulsiona uma leitura lírica sobre o próprio ser humano. Ao dar tratamento literário a um tema banal do dia a dia, o escritor ilustra a tendência da crônica em expor assuntos “desimportantes”, quebrando a supremacia dos

eventos urbanos considerados significativos, especialmente quando pensamos que a crônica figura no jornal, espaço privilegiado das informações tidas como relevantes.

Tal aspecto é assinalado por Antonio Candido ao tratar das características do gênero a partir dos escritores da chamada década de 1930:

(...) deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas. (...) É curioso como mantém o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social. (CANDIDO, 1992, p. 17-18).

A estratégia de Braga, como aponta Candido, é retirar dos eventos urbanos os profundos significados da existência, diferindo, assim, daquela abordagem mais sisuda, presa à necessidade de não desviar dos assuntos de interesse coletivo imediato, algo que amiúde faziam os escritores nos limites convencionais do folhetim.

O cronista trava com o leitor, ao mesmo tempo, um modo de comunicação simétrico no sentido de abrir a este a perspectiva de dialogar com os assuntos, sem, contudo, ficar na mera exposição dos fatos. Na oscilação entre “diálogo” e “monólogo”, no qual o escritor mergulharia fundo no próprio eu com as vicissitudes desta perspectiva, Rubem Braga parece retirar o termo justo nessa linha tênue, como nos indica Arrigucci Jr:

O momento, surpreendido vivamente em toda sua intensidade, mas sob o prisma da recordação contemplativa, eis a substância da crônica de Rubem Braga. (...) A narração melancólica se expressa numa frase divagadora e incerta, que borboleteia ao encalço de uma borboleta insólita ali, onde as palavras escolhidas com carinho bóiam sobre um fundo de silêncio aconchegante e íntimo, criando o espaço da interioridade, essa concha receptiva em que o eu se aninha com as notícias do mundo. (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 150).

Esse “borboletear” do cronista pela cidade e as frases soltas, divagadoras, de que fala Arrigucci Jr., podem ser lidos como metáforas do exercício de uma escrita literária, fruto das impressões subjetivas, sem o

compromisso direto com a realidade. Referindo-se a essa posição da crônica moderna, Margarida de Souza Neves aponta alguns traços peculiares do gênero: “sua marca de identidade é a de ser comentário quase impressionista. A escolha de seus temas é supostamente arbitrária e a liberdade preside sua construção. Sua forma é, por definição, caleidoscópica, fragmentária e eminentemente subjetiva.” (NEVES, 1995, p. 20).

O cronista deixa os assuntos teoricamente significativos para outros textos do jornal e através de uma linguagem mais solta, livre e poética debruça-se sobre o que lhe parece ser mais expressivo no cotidiano da cidade. Assim, via de regra, imprime aos fatos miúdos um tom especulativo que torna o texto mais perene e passível de leituras posteriores. Observando as especificidades do gênero, Luiz Roncari afirma que a crônica

não trata dos fatos que têm importância por si mesmos, ao contrário, volta-se justamente para aquilo que passaria despercebido se não fosse o cronista; (...) o que exige mais cuidado, reverência e atenção; usa uma linguagem diferente, fora dos padrões do registro da notícia, apelando para o eu, o gosto e caprichos pessoais; abaixa ou eleva o registro da linguagem que a circunda, respondendo à rigidez e uniformidade que se dá no jornal ao material lingüístico. (RONCARI, 1985, p. 14).

Essa tendência da crônica de ser subjetiva e poética, como descreve Roncari, parece se atrelar às nuances da vida moderna urbana que oferece inúmeras experiências coletivas e individuais. Através dos detalhes de uma cidade subjetiva impressa pelo cronista, o leitor se vê e reconstrói sua visão sobre o espaço e sobre o seu estar no mundo. Podemos dizer, então, que a crônica recorre à interpretação de fragmentos urbanos, destacando o espaço privado ou captando de modo indireto os novos desenhos arquitetônicos da cidade. Tais aspectos não só ampliam a visão da urbe como também revelam os sentimentos do homem que se vê ao mesmo tempo integrante e excluído dessa nova dinâmica da metrópole fundada com o desenvolvimento tecnológico e com o aumento populacional.

A representação da cidade na crônica percorre um caminho que vai da preocupação com os problemas públicos até a leitura poética dos

acontecimentos banais na urbe. Nos textos folhetinescos, o foco recai na descrição da arquitetura urbana, das questões governamentais, políticas e culturais. De outro modo, a partir de 1930, pouco espaço na crônica se abre para tais aspectos da cidade ou estes aparecem de maneira indireta, pois há uma preferência para os eventos banais do cotidiano que revelam a percepção do espaço e da posição paradoxal do homem no interior da metrópole.

Vale ressaltar, também, que, na década de 1950 – época em que Antônio Maria publica as suas crônicas no jornal – o Rio de Janeiro pode ser considerado exemplo de uma metrópole marcada pelos avanços tecnológicos que atuam como intermediários no processo de percepção da realidade. O acelerado crescimento da população e da desigualdade social, a delimitação de espaços específicos de residência-trabalho-lazer-consumo e ainda os primeiros sinais de isolamento das pessoas em seus micro-espços, são características do processo de desenvolvimento urbano presentes na cidade do Rio na época.

E, se, entre outros recursos, Rubem Braga opta por falar do seu guarda-chuva, do primeiro encontro com o mar, da sua vontade de ter uma vida mais simples ou ausência de assunto, no conjunto de questões mais importantes como a falta de emprego, os problemas sociais, a violência nas cidades, é indício de que a crônica moderna intensifica o tratamento literário dos eventos menos importantes do ponto de vista coletivo. Podemos perguntar, então, como estes pequenos assuntos de ordem pessoal possibilitam ao cronista observar os novos contornos da cidade. Também cabe questionar de que forma a crônica registra esse mal-estar do homem moderno em meio a uma metrópole que faz deste apenas um ser na multidão.

Um dos aspectos que pode explicar a atitude dos cronistas está relacionado ao próprio modelo de desenvolvimento da cidade, conforme explica João Antônio de Paula:

A cidade foi tomada pelo capital, que fazendo dela espaço de sua reprodução, transformou-a, muitas vezes, numa enciclopédia de degenerações arquitetônicas e urbanísticas que preconizam e atrofiam a sociabilidade, que se quer ver como simples acesso ao consumo. (PAULA, 2006, p. 27).

Esta subordinação da cidade ao desenvolvimento do capital e do consumo gerou uma série de desconfortos na relação do homem com o espaço urbano, algo direta ou indiretamente retratado em muitas crônicas. Falando das acentuadas contradições que se contracenam no palco da metrópole, Sandra Pesavento registra de que modo tal cenário se impõe na mentalidade dos habitantes:

Uma metrópole propicia a seus habitantes representações contraditórias do espaço e das socialidades que aí têm lugar. Ela é, por um lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita. (PESAVENTO, 2002, p 19).

Neste espaço instável, o cronista parece sentir que o ideal de captar a metrópole em sua totalidade se esvaece e o que lhe resta é extrair sentido dos fragmentos desse mosaico urbano. A esse respeito, julgamos serem também oportunas as palavras de Ângela Maria Dias:

A cidade atual segmentada, pulverizada em compartimentos preestabelecidos e funcionais, não é mais objeto de desejo. Sua escrita, seus signos não fazem mais sentido para o homem, conformado e insensível. Talvez, por isso, a crônica tenha cedido seu espaço no jornal à *bricolage* mundana de fragmentos estanques, de brilho fáctuo. Na megalópole desumana, entre o caos e incomunicabilidade, as histórias se escondem e a escrita sensível da paixão pelo lugar se torna quase impossível. (DIAS, 1995, p. 74).

Assim, no meio dessa cidade desumana que não mais comunicaria significados dignos de paixão e registro, o cronista se volta para si, para suas vivências, como um narrador oral descrito por Walter Benjamin<sup>10</sup>. Por outro lado, ainda que esse pessimismo decorra de um quadro geral, e embora, como diz Ângela Dias, a crônica atual tenha cedido espaço no jornal a outros textos, muitos cronistas em décadas anteriores ensaiaram em seus escritos um

---

<sup>10</sup> Para Walter Benjamin, em seu artigo "O narrador", "o narrador é um homem que sabe dar conselhos". Benjamin justifica o seu "dar conselhos", dizendo em seguida que "o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria". A narrativa sempre esteve presente no seio familiar, repassando a sabedoria entre os seus. "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores", afirmou.

diálogo com a realidade urbana vivenciada. Vale menção especial às décadas de 1950 e 1960 que viram florescer uma gama de escritores que se voltaram para as novas imagens de um Rio de Janeiro já maduro em suas reformas e com traços de uma metrópole cosmopolita. No livro *Cronistas do Rio*, organizado por Beatriz Resende, como sugere o próprio nome, alguns críticos apontaram o papel de importantes escritores no trato com a capital carioca. Esses autores estudados compõem uma parcela significativa dos cronistas que fomentaram as mudanças na configuração do gênero e estão inscritos nos inúmeros caminhos percorridos pela crônica que se manteve vigilante às diversas faces da metrópole.

Pelo que se observa da análise desses cronistas, o espaço urbano retratado nos textos, muitas vezes, evoca uma cidade sentimental ao lado da cidade real que é descrita com traços reminiscentes. O Rio de Janeiro de outras épocas renasce à medida que o escritor observa as marcas do passado sobrepostas ao desenho atual da cidade.

Entre os cronistas em destaque, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Antônio Maria figuram como exemplos significativos de uma escrita literária da cidade. Sendo os dois primeiros genuinamente poetas, seus textos extraem dos eventos cotidianos elementos líricos, pois, nestes escritos, da poesia à crônica, as fronteiras são tênues para uma e para outra. O tom de gratuidade dos textos apaga-se abrindo espaço ao poema, estudo, autobiografia – ou um certo tom de reflexão, muitas vezes disfarçada, que deixa para trás o pretexto imediato e mostra uma dimensão imprevista. (SZKLO, 1995).

O aspecto a se destacar na produção de Drummond e Bandeira é a força da memória na relação com a cidade. Para Gilda Salem Szklo, a questão deve ser compreendida do seguinte modo:

Ambos, Drummond e Bandeira, viajam no tempo e no espaço, dão volta ao seu passado. Perdem-se nos restos de coisas e almas e, ao longo das ruas, das avenidas, em meio à multidão, desvendam mundos na recordação de seres, de objetos, de espaços, de fatos pretéritos, sensações de vida vivida e revivida pelo encantamento da palavra poética. (SZKLO, 1995, p. 82).



Se a escrita de ambos se aproxima, há alguns elementos que são peculiares a cada autor. Um dos aspectos a se destacar é que o Rio de Janeiro de outro século reaparece nas crônicas-poemas de Bandeira. Há o resgate de espaços frequentados pelo poeta e que são rememorados pelo olhar afetivo do homem que sente a passagem do tempo. Analisando o texto “O largo do Boticário”, Gilda Szklo apresenta as principais características das crônicas urbanas de Manuel Bandeira:

A crônica de 1955, sobre o tombamento do largo, pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), fala do velho e do novo, das imagens dialéticas da cidade, circulando entre o sonho e o despertar através do olhar errante, *flâneur* do cronista, atento ao que se passa à sua volta, com a autoridade de quem conheceu o velho largo do Boticário aí por volta de 1897. (SZKLO, 1995, p. 83).

Em outros textos Bandeira se mostra conhecedor da cidade, de sua paisagem, de sua cultura e de outros aspectos da vida urbana. Nas crônicas aparece a memória das praças, ruas e prédios que foram soterrados para dar espaço às novas construções. Esse Rio de Janeiro das cinzas ressurgiu ao lado da diversidade das edificações modernas, compondo a nova fisionomia da cidade na década de 1950. Manuel Bandeira, o cronista e cidadão carioca honorário, louva o “Rio que será sempre o Rio”, sendo que tais recordações e experiências sentimentais o inspiraram a escrever como um carioca da gema sobre as mudanças da capital para Brasília em 1960. (SZKLO, 1995). Podemos dizer que a cidade aparece em suas crônicas pelos elementos imponderáveis, através dos flagrantes poéticos que os olhos do cronista captam por entre as ruas, as praças, as construções e os transeuntes da metrópole. Há nos textos uma mescla entre a configuração real da cidade vista pelo cronista e as sensações subjetivas do poeta que se utiliza da imaginação para dar novos contornos ao concreto urbano.

Muitas vezes os espaços urbanos não são só descritos e sim evocados através de um feixe de sensações, de cheiros, de cores, transportando imagens da infância para as descrições dos espaços agora revisitados pelo cronista. A cidade nas crônicas de Bandeira surge pela mistura entre realidade

e ficção, saudade e euforia, passado e presente, enfim, há para o poeta várias cidades encobertas pelas limitações de um olhar estreitado pelo tempo. São os aspectos contraditórios de um Rio de Janeiro diverso, múltiplo e desordenado que fazem ressurgir na memória afetiva de Manuel Bandeira a sua cidade ainda com sabor provinciano.

Neste mesmo percurso pela cidade, Carlos Drummond de Andrade constrói os seus textos pela ótica da ironia. O modo desconcertante de olhar para a metrópole configura um cronista descrente dos valores da sociedade e dos ares do progresso urbano, pois para o poeta mineiro, a própria ideia de saudade é dinâmica, assim como deve ser a leitura da cidade. Visitando os espaços urbanos como um turista literato, Drummond capta as belezas da urbe e vai expondo os seus sentimentos em relação ao Rio de Janeiro:

O cronista “mineiro” da cidade do Rio, também às vezes como um *flâneur* passeia pelas ruas, pelas calçadas entre rua e praia, incógnito, com a atenção voltada para o que acontece à sua volta, seduzido pelos encantos que a cidade lhe oferta e meditando sobre os problemas da metrópole. Como um fotógrafo, ele vai registrando, em preto e branco, lugares, pessoas, acontecimentos, clarificando ideias, refletindo sobre a antiga aura do passado. (SZKLO, 1995, p. 92-93).

Esse cronista se coloca como profundo conhecedor da cidade e passa a observá-la comparando a Capital Federal da memória com os novos comportamentos dos habitantes, meditando sobre os atuais problemas tipicamente urbanos. Contudo, o que mais chama atenção é sua veia de historiador lírico que reflete sobre as marcas do passado encontradas nos vários níveis do espaço citadino.

Fica nítido também que em muitos textos a cidade passa a ser confundida com o próprio cronista. E uma vez destruída uma árvore, fechada uma loja, derrubado um prédio, construída uma praça, o escritor sente como se ele próprio estivesse sendo mutilado, (re)construído. Essa sensação de ser ele a sua cidade leva-o a descrever o ambiente urbano como se fosse uma autobiografia, e as reminiscências vão compondo um espaço híbrido, a extensão de sua própria identidade. Há uma urbe subjacente, encoberta, que o

tempo desintegrou, mas que renasce pelo trabalho de criação artística. (SZKLO, 1995).

Sem negar a força irreversível do tempo, do progresso, Drummond escreve como se estivesse tentando expor que ao passar pela Rua do Ouvidor de agora o cronista irremediavelmente transpõe uma série de outras Ruas do Ouvidor que estão inscritas nas fachadas dos prédios, nos letreiros das lojas ou mesmo na memória de quem por lá caminhou em outros tempos. Podemos ler também os retratos amorosos do Rio de Janeiro, uma cidade-mulher que encanta pela sua beleza sedutora. Essas crônicas desvelam o prazer de quem habita este espaço e pode usufruir de sua esplêndida natureza. Através deste mosaico de imagens e sensações, a cidade na crônica de Carlos Drummond de Andrade surge como uma metáfora do espaço, do tempo e da própria escrita.

Em meio a esse contexto do Rio de Janeiro cosmopolita e da crônica urbana lírico-nostálgica, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade surgem como vozes ímpares na leitura dessa cidade fragmentada pelos espaços do progresso e do atraso, da natureza e das construções arquitetônicas, do futuro e de um passado nostálgico a ser preservado.

Destacamos que neste percurso da crônica pela cidade aqui apontado, não é possível falar de uma evolução ou desenvolvimento da crônica ao lado do crescimento da cidade. O que existe são as diferentes abordagens, os distintos olhares e as inúmeras leituras, todos revelando as cidades dentro da grande cidade que se ficcionaliza nas letras.

Dando sequência à lista dos cronistas que tornaram a cidade mote para a escrita dos textos, apresentamos, no próximo capítulo, o cronista Antônio Maria, primeiramente o seu trabalho como escritor multimídia que além de criar um novo estilo de crônica, – aquelas que se baseiam nos classificados do jornal – dialogou com o leitor da época, conferindo um novo sentido à reportagem policial na coluna “Romance Policial de Copacabana”, e ainda deu um passo a mais na hibridez da crônica, aproximando autobiografia e crônica literária.

## 2 ANTÔNIO MARIA, O CRONISTA

Antônio Maria Araújo de Moraes nasceu no Recife em 1921 e viveu sua infância e juventude nessa cidade. Depois de uma passagem rápida pelo Rio de Janeiro em 1941, seis anos depois se muda definitivamente para a Capital Federal e fica até sua morte em outubro de 1964. Trabalhou em diversas rádios apresentando e produzindo programas; além de compor, escreveu mais de três mil crônicas. Este pernambucano obteve sucesso enquanto cronista no jornal, e, como atestam alguns registros no seu diário íntimo, tinha a intenção de reunir e publicar a obra em livro, o que não passou de uma vontade momentânea destituída pelo esforço que tal tarefa demandaria. Como sugere Luiz Carlos Simon (2011), o autor parece ter desistido da ideia por acreditar que seus textos eram efêmeros, de cunho jornalístico e não poderiam ocupar outro suporte que não o espaço de um periódico. Assim, Maria parece aderir à visão neoclássica na qual os textos sobre a vida mundana, os acontecimentos cotidianos - a subliteratura - (no caso de Antônio Maria, as suas crônicas publicadas no jornal) se diferenciam dos gêneros considerados mais elevados, a alta literatura, aqueles a serem preservados e, por isso, merecedores de tal rótulo. É nesse sentido que José Aparecido de Oliveira, amigo íntimo de Antônio Maria, diz ser este um grande conservador. (OLIVEIRA, 1989).

Para entendermos melhor o papel de Antônio Maria no cenário da crônica nas décadas de 1950-60, vale destacar aqui alguns comentários de amigos próximos que atestam o talento do escritor pernambucano e ressaltam o seu trabalho multimídia. Na apresentação do livro *Pernoite*, Oliveira o descreve como um homem astuto que circula de forma desinibida por diversos assuntos:

Era um calidoscópio de talentos. Um dos mais fecundos de nossos criadores. Conservador extraordinário. Desenhista. Conhecia moda como um estilista. Falava de cozinha, aviava receitas, cozia. Poeta admirável. Compositor dos mais notáveis da música popular brasileira. E com pleno domínio e intimidade com a sonora língua portuguesa. (OLIVEIRA, 1989, p. 8).

Acumulando vários conhecimentos e distintas atividades na mídia, Maria fez de suas crônicas um espaço de diálogo com o público, aproveitando-se da dinâmica do jornal para renovar os assuntos diariamente. E com a liberdade própria de um cronista dentro do periódico, o pernambucano imprimia no texto uma visão peculiar dos assuntos que pinçava do seu extenso repertório. Ademais, percorria as ruas e vislumbrava “os eventos que mereciam uma crônica”, como ressalta José de Oliveira:

Era o cronista do homem da rua. O “Jornal de Antônio Maria” precisa ser estudado, pesquisado e analisado como documento vivo dos costumes da época, de tudo que envolve a cultura popular. Crônica, poesia, música, política, esporte, teatro, restaurantes, moda, vida social, humor, está tudo lá. (OLIVEIRA, 1989, p. 9).

O que chama atenção nesse comentário de Oliveira e pode retratar o dinamismo do cronista pernambucano é a criação de um “jornal” dentro do próprio periódico. No *Ultima Hora*, de 1951 a 1955, Maria desenvolveu textos de tom e assuntos distintos, algo peculiar na história do gênero no Brasil. No interior desse jornal de Antônio Maria há também os eventos da esfera policial, retratados no “Romance policial de Copacabana” (com início no dia 12 de agosto de 1959<sup>11</sup>), assim como as histórias criadas a partir de anúncios, nomeadas pelo autor como “Romance dos pequenos anúncios”. No centro do seu “jornal”, o compositor pernambucano mantinha um espaço para assuntos mais genéricos e menos factuais, eleitos como destaque do seu pequeno periódico.

A respeito da importância dos fatos policiais e do papel de Antônio Maria no jornal *Ultima Hora*, o repórter Pinheiro Junior que dividiu a redação com o cronista pernambucano, comenta:

(...) Samuel Wainer pregava nas reuniões do aquário:

---

<sup>11</sup> Na 1ª página do jornal do dia 12 de agosto de 1959, consta o seguinte texto: “**Romance Policial de Copacabana**”. Antônio Maria inicia, hoje, na pág. 12, nova seção: o Romance Policial de Copacabana. As histórias do bairro mais cosmopolita e mais agitado da Cidade serão focalizadas através do estilo famoso de Antônio Maria. Este é mais um presente do ULTIMA HORA, que continua preocupado em oferecer o que existe de melhor em matéria de informação e entretenimento.”.

- O fato policial tem que ser de qualidade. Tem que ser humanizado e romanceado.

Como se fosse possível humanizar a violência. “Coisas da vida e da morte”, mantido inicialmente por Luís Costa ao se desligar do “O dia do presidente”, conseguiu realizar essa humanização. Seguiu a linha rodrigueana de “A vida como ela é”, sem abandonar a veracidade que se espera de uma história jornalística, ainda que romanceada. Quando herdei “Coisas da vida e da morte”, senti a responsabilidade de mantê-la o mais dentro possível do modelo criado por Luís. (...) **‘Romance Policial de Copacabana’, de Antônio Maria, foi também êxito de reportagem-relâmpago algum tempo depois. Maria escrevia sobre sentimentos vis e complicados de forma simples, fácil e digestiva.** (PINHEIRO JUNIOR, 2011, p. 60) (grifo nosso).

Vale frisar que além dessas reportagens-relâmpagos ligadas ao universo policial do bairro de Copacabana de que fala Pinheiro Junior - a serem analisadas no capítulo 5 dessa tese - o resgate da infância e da juventude em Pernambuco figura como um dos temas mais expressivos e recorrentes desse escritor. No texto “Lembranças do Recife”, de 1953, Maria descreve suas aventuras com detalhes:

Íamos à missa das seis e meia, todos os domingos, no Colégio Marista. Quando comungávamos, tínhamos direito a várias xícaras de café, meio pão e manteiga Sabiá. Depois, vínhamos andando ao longo da Rua Formosa para tomar conta do domingo, que nos oferecia os seguintes prazeres. Das nove às onze, jogo de botão, em disputa de um campeonato que nunca terminou. Ao meio-dia, violento almoço de feijoada, com porco assado. Às duas, pegar o bonde da Avenida Malaquias e assistir a mais um encontro entre Náutico e Esporte, acontecimento da maior importância na plana existência do Recife. (MARIA, 1994, p. 27).

O autor parece se transportar para um tempo-espço inacessível e nesta reconstrução seleciona as ações que lhe eram mais prazerosas, descrevendo-as para reviver algo que permanece inscrito em sua memória e que também atua como referência dos valores por ele cultivados. A companhia dos amigos, a boa alimentação, o entretenimento e o futebol, esporte de sua preferência, são valorizados pelo cronista que em outros textos irá lamentar a falta que estes pequenos prazeres fazem à sua vida no Rio de Janeiro.

Também era agradável ao escritor pernambucano participar das festas urbanas que nos textos ajudam a compor um passado repleto de pequenas alegrias. Tal aspecto distancia-se do homem infeliz que escreve em seu diário íntimo e lamenta sua sorte nas músicas, especialmente em sucessos como “Ninguém me ama”. Nestes textos, o adulto desacertado parece ter encoberto aquele adolescente que saboreava os eventos na companhia dos familiares. Em “Véspera de São João”, julho de 1953, o cronista, ao ouvir o barulho de uma rancheira sanfonada no rádio da vizinha, aciona as lembranças das festas juninas da sua infância:

Sei que fui um mau soltador de balões e que nenhum, dos que acendi, escapou de três metros de ascensão sem pegar fogo. (...) As noites de junho, porém, eram minhas de um jeito especial, no cheiro, na frieza do vento, nas cores dos seus enfeites. (...) Hoje, esta véspera de São João me encontra na distância em que voluntariamente me coloquei, lamentando, em silêncio, a morte da minha capacidade de deslumbramento. Aconteça o que acontecer, não sairei desta máquina (que há muito tempo deixou de ser prazer para ser tarefa). (MARIA, 1994, p. 31-32).

Há aqui um contraponto entre as alegrias proporcionadas pelas festas típicas que forneciam prazeres indescritíveis ao menino Antônio Maria e o escritor, compositor e trabalhador da mídia que no tempo presente da escrita, no Rio de Janeiro, está absorto pela rotina do trabalho, distante destes momentos de plena felicidade. Maria preenche as laudas em seu trabalho como profissional de mídia utilizando a infância como tema e a torna um momento lírico, espaço de fuga de uma realidade que lhe parece opressora. Nesse sentido, há um cruzamento do prazer de escrever sobre a infância com a confissão de que o tempo presente não mais proporciona aquela felicidade inocente. Por isso, se nos escritos que retratam o passado em Pernambucano estão explícitos os momentos de felicidade e a terra natal se converte em uma espécie de paraíso, por outro lado, nos textos sobre o Rio de Janeiro na década de 1950, o cronista assume outra postura, sendo mais rigoroso, observando o lado menos poético da Capital Federal. Considerando este aspecto, é como se Antônio Maria se dividisse em dois. Quando fala de Pernambuco, temos a voz do menino que se encanta e sente a vida como

sendo um eterno jogo de aventuras e sensações, na grande maioria das vezes positivas. A capital do estado é seu reino, as terras do avô paterno, o porto seguro. Essa inocência somada à sua disposição para enxergar a beleza por trás de todos os eventos do cotidiano se dissipa quando o cenário muda. Nas ruas da “Cidade Maravilhosa”, ainda que ressalte o brilho do lugar, Maria mostra um amadurecimento e já não se encanta com facilidade. Muitas vezes desconstruindo a visão do turista encantado com as belezas da cidade, vem à tona uma cidade rica em sua diversidade e com isso os típicos problemas urbanos enterram o paraíso nordestino do passado que só retorna nesses textos nostálgicos.

Por outro lado, embora seja inegável o fato de estes escritos terem caráter autobiográfico, sempre vale frisar que se trata de crônicas – textos ficcionais em primeira pessoa sobre o tempo presente. Sem perder de vista tal aspecto, o que pode embaralhar essa compreensão é a mescla do elemento observado, no caso a infância e o observador, o próprio cronista. A criação de textos que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção<sup>12</sup>, é um dos modos pelos quais o autor retorna à cena literária. Na perspectiva tomada por Maria, há um entrecruzamento entre o tema e o escritor, pois o cronista observa e reescreve a si mesmo. O leitor tem a impressão de que está diante de um texto

---

<sup>12</sup> Eurdíce Figueiredo, no texto “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho”, traz a seguinte definição para o termo: A autoficção é um gênero que foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune que no livro *Le pacte autobiographique* (1975, p. 31), indagava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, Doubrovsky decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim, ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*, assim definido na quarta capa (nas edições mais recentes, o texto tornou-se parte de um prefácio):

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, alterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, p. 10).

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (apud VILAIN, 2005, p. 212).



autobiográfico, mas, magistralmente, o cronista, assim como faz com outros temas, transforma em ficção a sua própria vida. Ou seja: na figura do cronista, por definição, se fundem escritor empírico, autor e narrador. Um dos aspectos que reforça essa interpretação é o distanciamento temporal. Quando Maria escreve sobre o seu passado está pelo menos vinte anos distante dos fatos. Por isso, necessariamente há dois processos implícitos nestes escritos. O primeiro é a escolha e reorganização desse material autobiográfico, pois Maria ressalta alguns eventos, ao mesmo tempo em que não menciona outros. Em segundo lugar, há a reconstrução dessa infância e aí entra forçosamente o trabalho de ficção próprio dos escritores, em especial dos cronistas. Outro ponto a frisar nessa discussão é que, segundo o próprio autor, essa era uma forma de ele buscar sua autoimagem e também servia de inspiração para o trabalho diário com os textos. A cidade do Recife é descrita por diferentes ângulos e o cronista se projeta nestes espaços recriados pela memória. Nas reconstruções do seu passado em Pernambuco, Antônio Maria realça as sensações de liberdade, alegria e aventura tanto pelas brincadeiras na usina de cana-de-açúcar do avô quanto pela irreverência nas festas populares. Na crônica “O exercício de piano” de outubro de 1962, Maria expõe o sentido mais profundo desses seus escritos nostálgicos.

Rua da União. Defronte, nas janelas dos sobrados, as quartinhas e os copos de barro tinham tampa e cada um era marcado com o nome do dono. **A gente não sabe por que escreve essas coisas, que não eram importantes na época, nem o são, hoje, em lembrança. Mas a gente escreve irremediavelmente para aliviar.** A música perdida do exercício de piano. Se conseguíssemos descerrá-la, veríamos, com arrependimento, a infância e, nela, o Capibaribe descarnando com a lama toda de fora. Todos nós, os meninos, sentíamos uma constante necessidade de abandono. (MARIA, 1994, p. 60) (grifo nosso).

O escritor deixa transparecer que o distanciamento temporal faz com que a infância ganhe um colorido especial ou que muitas aventuras sejam realçadas e, assim, a idealização desse passado em forma de crônica confessional transforma-se em uma espécie de refúgio intelectual.

Embora a crônica seja eminentemente uma escrita sobre o presente, Antônio Maria, como ficou nítido, recria o seu passado, como se este, no texto, transformasse em um registro atemporal. Tal aspecto está relacionado à posição do cronista, um homem do tempo, conforme aponta Luiz Roncari: “(...) é o sujeito que retrata o tempo, canta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo no lugar.” (RONCARI, 1985, p. 14). Embora nestes textos haja referências à infância/juventude e a um espaço específico, a cidade do Recife, o que sobressai é o olhar lírico para os efeitos da passagem do tempo e a exposição de um conjunto de experiências pessoais transformadas em texto perene elevado à categoria de literário.

Outro aspecto na obra de Antônio Maria que se destaca são as crônicas sobre um suposto material dos leitores enviados ao cronista. No livro *Seja feliz e faça os outros felizes*, há uma série de pequenas crônicas sob o título genérico de “Carta do leitor”. É curioso notar que o cronista utiliza o nome do emissor da carta como título do texto e assim dá a impressão que aquele escrito publicado no jornal é um bilhete pessoal enviado diretamente ao interessado. Os problemas relatados fazem parte do cotidiano das pessoas e envolvem o casamento, a auto-estima, os sonhos, as relações homem-mulher e outras questões do cotidiano que trazem insatisfação a esses leitores. Como se fossem esquetes (programas de rádio ou televisão, quase sempre de caráter cômico) Antônio Maria condensa os seus comentários e se concentra em alguns aspectos inusitados que possam levar ao riso.

Na crônica-resposta a Armando Guedes (GB), o cronista ressalta o comentário do leitor: “Não sei como vá dizer à minha futura esposa que me faltam três dedos no pé esquerdo” (MARIA, 2005, p. 31). O cronista não lamenta o “problema” e vê o caso pelo lado positivo: “Armando, Deus quando fez o homem cometeu alguns excessos. Os dedos dos pés, por exemplo. Por que e para que tantos? Dez, por quê? Não tem a menor utilidade e só trazem aborrecimentos, como calos, pisadelas e unhas encravadas.” (MARIA, 2005, p. 31). Como observamos, o cronista reverte o defeito em qualidade, e o humor advém dessa posição otimista, pois se no senso comum a falta de dedo é vista como algo que diferenciaria as pessoas, para o cronista torna-se um alívio. O

conselho final mostra um reforço da auto-estima: “Hoje mesmo, quando estiver em casa de sua noiva, tire o sapato, a meia (pé esquerdo) e diga uma coisa mais ou menos assim: ‘olhe aqui, esse negócio de dedo de pé é besteira. Aos pouquinhos estou mandando tirar’”. (MARIA, 2005, p. 31). Neste final, o riso é inevitável, e a estratégia sugerida pelo cronista de expor o problema ao invés de escondê-lo vai à contramão do que imaginaria o leitor. Para quebrar a expectativa e transformar um drama em caso anedótico, Maria busca o efeito da surpresa relativizando o que seria algo negativo, ampliando o ponto de vista para considerar, nesse caso, o excesso como algo negativo. Com essa estratégia, o cronista mostra a versatilidade dos seus escritos que ao proporcionar reflexões mais perenes é capaz de fazê-las através do humor com alta dose de criatividade. Especialmente nessa coluna, o público se acostumou a apreciar os divertidos e irônicos comentários do cronista, sendo que, independentemente do caso, há sempre a possibilidade de se explorar algo que nos passa despercebido. O escritor pernambucano, nestes textos, satiriza a figura do jornalista que ao ter seu nome exposto no periódico passa a impressão ao leitor de ser uma fonte segura para a resolução dos problemas mais íntimos. Convertendo tal aspecto em mote, Maria brinca com esse prestígio dos homens da mídia e ironiza ao desfilar uma sabedoria própria dos textos de almanaque.

Destacando o potencial criativo de Antônio Maria, as crônicas narrativas inspiradas em anúncios da sessão “classificados” são outro traço específico do escritor pernambucano que merece comentário. Os escritos aparecem com o título de “Romance dos pequenos anúncios”, também dentro da coluna diária “O Jornal de Antônio Maria”, no periódico *Última Hora*, entre os anos de 1959 e 1961. A partir dos anúncios de compra, venda, ou aluga-se, o cronista dá vida ao texto, imaginando uma história por trás do que foi publicado no periódico. Em 22 de janeiro de 1962, aparece o seguinte classificado: “*Compro tudo: geladeiras, TV, máquinas de costura, escrever, radiola, rádio, ventilador. Tel. 23-4906.*” (MARIA, 1994, p. 179). O fio condutor da narrativa será a palavra “tudo”, relacionada aos objetos que o anunciante deseja adquirir. O texto se inicia com o marido inclinado a exercer o seu poder de compra: “De fato,

quando o marido acordou, mandou comprar, em vez de um maço, um pacote de Minister. Tomou banho normalmente, e despedindo-se de Corina, com o mesmo beijo e a mesma frase.” (MARIA, 1994, p. 179). O primeiro indício dessa mudança de atitude é a aquisição de um número maior de cigarros e, ao meio-dia encosta na frente da casa um caminhão trazendo diversos eletrodomésticos. Estranhando o caso, a mulher fica preocupada e telefona para a irmã relatando o ocorrido. Horas depois vem a notícia:

Finalmente, às três horas da tarde, telefonou Dr. Athos, amigo da família, lamentando, mas contando que Reginaldo comprara também a casa de Silvério Célia (a de telhado azul). Disse que Reginaldo só fora recolhido quando tentava comprar o corcovado, com Cristo e tudo, alegando que aquele lugar iria valorizar muito. (MARIA, 1994, p. 179).

A propaganda e os outros incentivadores do ato de comprar impulsionam o cliente a adquirir tudo o que é anunciado, inclusive aquilo que não necessita. Fica nítida por trás desse humor hiperbólico uma crítica à sociedade de consumo, que é destacada na crônica através da insanidade mental do homem com a sua atitude de comprador compulsivo. Ao associar tais elementos, o cronista insinua ironicamente que o consumismo é um sinal de loucura e que o equilíbrio psicológico passa pela consciência dos limites entre o sonho e a realidade.

Por fim, vale mencionarmos aqui o aspecto mais profícuo na obra de Antônio Maria: o olhar para si mesmo. Tal característica tornou-se para muitos, o traço mais saliente dos seus escritos. Entre os dias 12 de março e 19 de abril de 1957, o cronista escreve num caderno muitos aspectos de sua intimidade. Estes registros foram publicados com o título de *O diário de Antônio Maria*, em 2002, também pelo escritor e jornalista Joaquim Ferreira dos Santos. Na apresentação do livro, Ferreira assim se refere ao diário: “São 39 dias de sentimentos à flor da pele, a batalha de uma vocação explosiva para a solidão e a busca incansável da mulher que vai tirá-lo daquela rotina depressiva de bares e amizades fingidas” (MARIA, 2002, p. 7).

Nas anotações diárias, há o registro das atividades como escritor, seus passeios com os amigos, as viagens a Araxá e Petrópolis e ainda sua

impressão sobre algumas figuras da sociedade, em especial artistas famosos. Os comentários sobre sua rotina estafante e a falta de ânimo para escrever - registrados em algumas crônicas publicadas no jornal - são reafirmados em vários momentos no seu diário íntimo. No dia 12 de março, segundo dia de suas anotações, Maria explica os motivos que o levaram a escrever nesse caderno:

Talvez me desvie dos desgostos de escrever mal para *O Globo* e para a rádio. Ou melhor, de escrever sob contrato, com hora certa, sem assunto, sem vontade, sem emoção. Experimento, agora, uma nova sensação: de liberdade. É como se eu tivesse enriquecido e abandonado os empregos. Tenho agora onde escrever o que quiser e só quando quiser. Este caderno. Estas páginas sem leitor imediato. Continuarei escravo dos meus contratos e dos meus horários; das recomendações e censura dos meus patrões; mas tenho como dizer tudo o que eu quero, quando bem quiser. (MARIA, 2010, p.23).

Este trecho aponta as intenções do autor em distanciar a escrita “profissional” do registro “pessoal”, livre, sem o peso da obrigação. Embora Antônio Maria anote essa diferença entre os dois escritos, temos que relativizar tal separação, porque, de um lado, suas crônicas publicadas revelam muito de sua intimidade e, de outro, como ressalta o próprio escritor, seu caderno não teria leitor imediato, pressupondo apenas um afastamento temporário do público, com possibilidade de vir a divulgá-lo. Confirmando tal aspecto, Maria registra que deixará o caderno a cargo de João Condé e não explicita nenhuma instrução ao amigo, algo que pode indicar ser o seu diário íntimo também um texto destinado a um público maior. E ao entrarmos em contato com tais escritos, ainda que o tom seja de desabafo e apresente opiniões íntimas, há um diálogo com o leitor através do tom expositivo, em que o cronista ora fala de si mesmo ora do meio social em que ele circulava. A respeito desse diálogo com o leitor, implícito nos diários, vale o comentário de Philippe Lejeune, no seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*:

O diário não é um registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que

enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absurdo, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outros). (LEJEUNE, 2008, p. 272).

Como aponta o crítico, há uma intencionalidade nessa escrita íntima, ou melhor, a previsão de futuras leituras e, por isso, ainda que o escritor indique ser algo não destinado ao público, a própria estrutura dialógica do texto pressupõe essa ideia de posteridade de que fala Lejeune.

No dia 11 de março de 1957, há o seguinte comentário de Maria: “Escrevi 10 páginas de humorismo para o rádio. Com o desgosto de sempre. Não me acho engraçado.” (MARIA, 2010, p. 15). Pelo que observamos, uma das marcas de seus escritos, o humor, aparentemente não é algo inerente a sua personalidade. Assim, haveria uma separação entre o escritor e o ser humano Antônio Maria. Outra hipótese é que nos textos ele exercitaria sua criatividade, uma espécie de contraponto à sua aborrecida realidade. Há ainda a possibilidade de pensarmos que estes escritos íntimos são apenas momentos nos quais o autor faz pose de um sujeito descentrado, algo a dar maior dramaticidade ao seu estilo intimista de observar a realidade. Este aspecto não pode ser descartado, pois em se tratando de alguém que circulou por diferentes veículos midiáticos, o diário seria também espaço para expor um personagem. Para Leonor Arfuch, o aspecto que norteia o diário é a sua capacidade autorreflexiva:

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, na verdade, da capacidade narrativa de “fazer crer”, das provas que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e retóricas. (ARFUCH, 2010, p. 73).

O fato de o cronista deixar claro que em muitos momentos escreve apenas por obrigação, ou mesmo que tais textos estão longe de ser o seu

melhor, funciona também como uma maneira de expor a sua versatilidade, pois, mesmo aparentemente cumprindo uma obrigação, os registros mantêm a qualidade literária e o reconhecimento dos leitores.

Nesta ideia de revelar os bastidores de sua escrita, Maria apresenta no caderno uma rotina fora dos padrões de uma sociedade burguesa, apontando para um conflito entre sua inclinação para sair, divertir-se, usufruir a noite nas boates com os amigos e, de outro lado, a obrigação de escrever para manter esse padrão de vida.

Dormi apenas três horas, das 7 às 10 da manhã. Escrevi dois programas de rádio e uma seção para *O Globo*. (...) Estou cansado. Com sono. Ainda tenho que escrever uma crônica para o rádio e ir até lá, fazer um programa. Devo morrer cedo, de repente, por causa desses meus exageros. (MARIA, 2010, p. 24).

O cronista registra em quais condições teria produzido muitos dos seus textos e deixa claro que a sua vida boêmia se sobrepõe às obrigações. Tal postura parece ser o problema, pois o levaria a escrever exausto ou a comprometer sua saúde quando tem que estender as horas de trabalho: “Como já anotei, dormi pouquíssimo ontem. No jornal, só Deus sabe como escrevi; o mais frivolamente possível, sobre os artistas de Hollywood e, especialmente, sobre Anita Ekberg.” (MARIA, 2010, p. 25). Essa vida desregrada, além de comprometer o seu trabalho de escritor, tem reflexos na sua finança, algo anunciado no dia 14 de março de 1957:

Tinha que escrever, no mínimo, duas seções do *Globo* e duas crônicas para o rádio. Não fiz uma coisa nem outra. Dormi. Minhas dívidas começam a inquietar-me. Hoje, deveria ter pago, no mínimo, uns 50 mil cruzeiros. Não paguei, sequer, um tostão. Isto me dá uma depressão tremenda. (MARIA, 2010, p. 29).

Nesses escritos íntimos, Maria confessa que entre o tempo dedicado ao trabalho efetivo com a escrita dos textos e o lazer, especialmente o noturno, há uma grande tendência para este último, algo que contribui tanto para o perfil de “relapso” com o trabalho quanto para a pose de boêmio. Assim, Maria declara ser um incorrigível “preguiçoso”, ou seja, entre escrever suas laudas para o

rádio, por exemplo, e viajar a Petrópolis, sempre escolhe esta última. “Cheguei tarde, mas dormi em casa. Trabalhei muito, para adiantar serviço e subir para Petrópolis. Preciso descansar, dormir e, se tivesse um pouco de caráter, emagrecer”. (MARIA, 2010, p. 65). A vida do escritor expressa no caderno íntimo é marcada por um atropelar de atividades, um desajuste entre o ócio e as obrigações diárias.

Como já adiantamos, é necessário refletir sobre essas declarações e entendê-las como sendo estratégias em que o autor parece posar ao leitor, ou seja, Maria cria um personagem de si mesmo. Isto porque o fato de ter produzido mais de três mil crônicas, além de muitos outros trabalhos na mídia, relativiza essa autoimagem de um escritor relapso, como aparece em trechos dessa natureza: “Vim muito bêbedo para casa. Escrevi bêbedo para o *Globo*, o que nunca faço. E caí na cama. Dormi até 11 e meia da manhã.” (MARIA, 2010, p. 45). Se suspendermos a descrença, o caderno passa a ter a função de apresentar o bastidor dessa sua escrita intimista, algo que o leitor pode intuir nas entrelinhas de inúmeros textos nos periódicos. A respeito do diário enquanto escrita da liberdade, na qual o escritor expõe mais do que normalmente publica nos seus textos, Leonor Arfuch comenta:

O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comparação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade como subtração ao privado e ao público, o diário pode ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão. (ARFUCH, 2010, p. 143).

Se Antônio Maria publicou algumas crônicas nos jornais sobre o movimento das noites na Zona Sul, com a impressão que ele tinha de alguns frequentadores, no seu diário íntimo, espaço onde poderia ser mais objetivo e sincero já que a publicação seria póstuma, há o acréscimo de qualificativos depreciadores:



Fui beber na mesa em que estava Lana Turner, Jorginho Guinle e Luiz Santos Jacintho. (...) Antes, sentara à mesa com Didu, Thereza, Dirceu Fontoura, Dana Mendonça e Ari de Castro. (...) Gente boba e vazia. Vaidosos, frívolos, ricos. Gosto, porém, de conhecê-los cada vez mais, para ver até onde chega sua organizadíssima miséria humana. (MARIA, 2010, p. 17-18).

Vale então frisar que muito de sua arte advém desse contato direto com a realidade que se mistura à sua capacidade de analisar o comportamento humano. Assim, personalidades e eventos da noite carioca ora tornam-se assunto central das crônicas em que Maria traça um perfil individual de alguns figurões ora fornecem matéria para o cronista observar a “miséria humana”. Por isso, curiosamente, a boemia acaba se tornando uma espécie de trabalho e contribui para a construção do perfil de escritor “displicente” almejado por Antônio Maria.

Por esses traços autobiográficos, podemos analisar mais detidamente as intersecções entre os registros no caderno e os textos publicados. Para cotejarmos essa relação, observaremos, primeiramente, como o cronista fala de si mesmo nos textos que enviou ao jornal. Em “Canção de fim de ano”, dezembro de 1956, o narrador, em tom de reflexão sobre si mesmo, expõe:

Sou o homem real, que sua, que mente, que disfarça, que teme, que inveja e cobiça. Tive e tenho os meus momentos de suicida. Não gosto que me conheçam aquém e além de um homem constantemente exposto ao erro e ao crime. É dever do ser humano pressentir em seu semelhante um sem-número de intimidades inconfessáveis. (MARIA, 1994, p. 135).

O cronista se reconhece através das alegrias, tristezas, decepções, dores e outros sentimentos que se multiplicam e estão guardados no seu íntimo. E se esta crônica é uma confissão do narrador sobre seus problemas existenciais, ensaiando uma reflexão lírico-filosófica a respeito da vida e de sua instabilidade, no caderno íntimo, Maria fala mais abertamente daquilo que o incomoda. Há passagens sobre as negociações com os credores, sua solidão e conseqüentemente o seu estado depressivo. No final dos escritos sobre o dia 14 de março de 1957, Antônio Maria expõe:

Mal consegui escrever duas crônicas para a rádio. Agora as duas em 20 minutos. *Não estão más*. Anoteceu e a chuva escorre do monte, fazendo barulho na calçada. Isto não chega a emocionar-me. Não sei mesmo o que seria capaz de mudar, hoje, o meu estado depressivo. Creio que nada. O melhor é ficar quieto. Esperar que Deus dê bom tempo. Tudo passa, tudo muda. (MARIA, 2010, p. 30). (grifos do autor).

E quatro dias depois, 18 de março, confessa ainda estar inquieto com os rumos de sua vida:

Que Deus me dê tranquilidade. Agora, quem me poderia tirar da depressão que estou sentindo? Que parente? Que amigo? E tenho a impressão de que seria fácil melhorar-me. Bastava que alguém me oferecesse um pouco de segurança. Bastava que alguém me garantisse uma solidariedade incondicional – assim como um pai. Alguém que fosse mais forte do que eu. (MARIA, 2010, p. 38).

Entre as descrições do cotidiano como escritor que atropela suas tarefas em função do prazer de desfrutar as noites de boemia e a falta de controle de suas dívidas que se acumulam, Maria declara o seu estado emocional: “Às vezes, me sinto muito só. Sem ontem e sem amanhã. Não adianta que haja pessoas em volta de mim. Mesmo as mais queridas.” (MARIA, 2010, p. 69). O caderno, como o próprio cronista descreve, além de ser momento de liberdade, do produzir textos sem compromisso, torna-se um registro das tristezas e um modo de tentar compreendê-las.

O papel do diário íntimo como espaço para se registrar o excedente daquilo que sente o escritor foi descrito por Leonor Arfuch nos seguintes termos:

O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira, contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver. Mas também realiza, diariamente, aquilo que não teve nem terá lugar, que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta. Mais do que um gênero, é uma *situação (um fechamento) de escrita*. (ARFUCH, 2010, p. 145-146). (grifos da autora).

Interessante notar que tal excedente de que fala Arfuch é também explorado por Antônio Maria nas suas crônicas. Não se pode falar em diferença

substancial entre esse caderno com descrições das suas noites boêmias e o personagem-cronista criado e exposto nos textos publicados nos jornais. O que nos parece ser significativo são os sentidos que adquirem o tempo, o vivido e a leitura: “Enquanto dimensão configurativa de toda experiência, a narrativa, que outorga forma ao que é informe, adquire relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura” (ARFUCH, 2010, p. 112). A narrativa do diário, como vimos, inclui a possibilidade de uma leitura no futuro, algo que aponta para o distanciamento entre a confissão do presente e o posterior acesso do público, no caso do escritor pernambucano, no pós-morte. De outro modo, a crônica pressupõe um leitor imediato e a ideia de se publicarem eventos íntimos ou a exposição dos sentimentos mais latentes passa por essa contingência. O escritor pernambucano parece unir essas duas pontas, fazendo da crônica um texto híbrido também no sentido de ser ao mesmo tempo uma escrita autorreflexiva ao modo dos diários íntimos e também um olhar externo, ou seja, as imagens da cidade e o cotidiano dos habitantes (no caso dos textos selecionados aqui). Há nesse movimento uma espécie de persona mediadora que une as duas perspectivas acima apresentadas.

A liberdade de escrita do diário foi explorada por Antônio Maria na organização do seu caderno e também de suas crônicas, inclusive se pensarmos que nos dois escritos há um personagem que se expressa em primeira pessoa. O que não se pode discutir é que o autor faz dos seus textos um exercício de escrita, apresentando eventos banais como forma de diálogo tanto consigo quanto com os potenciais leitores de sua obra. Assim, ao mesmo tempo em que muitos textos figuram como páginas íntimas, os escritos do diário também podem ser lidos enquanto crônicas.

A respeito dessa ambivalência dos textos de Antônio Maria, valem as palavras de Diana Irene Klinger sobre a ideia de que a autoficção pressupõe uma *performance*:

(...) tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo o caso, já não

podem ser pensadas isoladamente. **O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel”, na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a *ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz*”.** Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (KLINGER, 2006, p. 59). (grifo nosso).

Ainda que a pesquisadora se refira aos textos narrativos, especialmente os romances, esta reflexão sobre a escrita autorreferencial como uma *performance* do escritor vale para as crônicas de Antônio Maria no sentido de que tanto os seus textos íntimos (caderno) quanto aqueles publicados no jornal pressupõem a intersecção entre realidade e ficção a partir da ilusão de presença ou de uma *performance*, como explica Klinger.

Assim, Maria se expõe, ou melhor, fala através de um “eu-autor” que se narra no interior do texto. Em “A volta ao velho bar”, julho de 1958, o cronista comenta logo no início que havia mais de cinco anos não botava os pés naquele recinto. Também não deixa de citar o velho aquário que tem como destaque um peixe gordo de barriga lisa, apelidado de Antônio Maria. A familiarização com o bar era tanta que, ao retornar de São Paulo, o narrador dormia por ali mesmo e só acordava no outro dia, com os funcionários limpando o local. Há também alguns momentos na companhia de velhos amigos, como Dorival Caymmi, e exalta sua parceria musical com Nora Nei. O clima nostálgico se concentra no final do texto:

(...) Hoje cá estamos eu e o velho Braga. Entra a moça esperada e todos a olham com a mesma esperança. Um velho mistério toma o ar do Michel. Um silêncio de homens já bêbados, no fim da noite de lembranças. Lá está o aquário do Michel. Os peixes devem ser outros ou ao menos, lá não está o que era gordo e tinha barriga lisa – Antônio Maria...deve ter morrido. (MARIA, 1994, p. 106).

Nesta crônica, podemos presumir, o narrador se encontra e descobre que o tempo é implacável, por isso, tenta reter algumas imagens que possam dar alento aos problemas do cotidiano. E, apesar da expressividade destes textos, o cronista se mostra ainda mais quando expõe que o ato de escrever há muito deixou de ser prazer para se tornar uma aborrecida obrigação diária. O excesso de trabalho para manter o seu padrão de vida e conseqüentemente a conversão da escrita em uma simples atividade remunerada aparecem de forma nítida em duas crônicas. Na primeira, “Há que se escrever”, agosto de 1963, aproximadamente a um ano de sua morte, o cronista inicia o texto tentando animar-se a continuar escrevendo.

Há que escrever, Antônio. Esquece Cabo Frio, esquece Petrópolis, esquece-te. É preciso ganhar mais alguns cruzeiros. Não é que sejas ambicioso. Mas os governos, vários, desvalorizaram teus salários. Só a renúncia do Jânio, sabe quanto reduziu em teus salários? E as crises que se sucederam? Ah, não faças já a exegese da crise! (MARIA, 1994, p. 227).

Aqui Antônio Maria expõe uma contradição: por mais que ele trabalhe, o dinheiro se esvai e a culpa parece ser do Governo. Assim, a diversão, explicitada pelos lugares citados, é infinitamente postergada, e o cronista se vê na crise econômica, sem perspectiva de realizar as viagens planejadas.

Também o trabalho criativo, aquele feito apenas por prazer, como a escrita das canções, passa a ser contabilizado na coluna das “receitas”, pois em alguns momentos o compositor expõe o quanto as músicas lhe trazem rendimentos:

E a tua música? Espera, Antônio. Faze uma ou duas canções com o João Roberto Kelly, e espera um pouco. O *Ninguém me ama* ainda está tocando no mundo inteiro. Dá para alguns gastos de fim de ano. Há quantos anos o *Ninguém me ama* paga as castanhas do teu natal? Uns dez. Mas trabalha, Antônio. Escreve. E a prancheta? Há tempo, sim. Em meia hora tu fazes um Vinícius, com todos os adornos. Quinze minutos, se ficares retocando. (MARIA, 1994, p. 229).

Nesse trecho, o autor mostra os “bastidores da crônica” e pode “frustrar” muitos leitores que imaginam romanticamente ser o ato criativo algo apenas fomentado por muita inspiração e objetivos nobres. Embora Maria se utilize de boa dose de humor e ironia para depreciar o seu próprio trabalho, o texto expõe a falta de *glamour* dos profissionais da escrita no Brasil, pois ele ressalta que, mesmo alguém tendo uma vida ligada à criação escrita, algo teoricamente movido pela espontaneidade, pode se sentir oprimido por ter de trabalhar em outras atividades para poder manter-se financeiramente. O que se percebe das confissões e pelo volume de textos é que Antônio Maria escreveu diariamente para ganhar dinheiro, algo que poderia comprometer a sua dedicação ao labor literário. Como explica Luiz Carlos Simon, essa sensação de sufocamento com o volume de trabalho expressa por Maria está diretamente relacionada com a posição dos cronistas no mercado editorial:

(...) os cronistas desenvolvem com as empresas jornalísticas, uma relação particularizada. Estão em jogo contratos, cláusulas, prazos que não devem ser confundidos com o que rege o envolvimento dos escritores com as editoras. Não só os textos são mais curtos em extensão, em comparação com um livro de contos ou com um romance, mas também é exíguo o tempo de que dispõe o escritor para escrevê-los e encaminhá-los. (SIMON, 2011, p. 23-24).

A respeito da intersecção entre jornalismo, literatura e a modernização da imprensa carioca, Ana Paula Goulart Ribeiro aponta que no Brasil durante longo tempo o jornalismo e literatura se confundiam. Por não ter um forte mercado editorial, os escritores tinham que ter outras ocupações para sobreviverem. Nesse sentido, não havia uma profissionalização do jornalismo tanto dos escritores quanto das empresas. Contudo, na década de 1950, conforme explica a pesquisadora, inicia-se um processo de modernização:

A imprensa foi deixando de ser definida como um espaço do comentário, da opinião e da experimentação estilística e começou a ser pensada como um lugar neutro, independente. (...) As técnicas americanas impuseram ao jornalismo noticioso um conjunto de restrições formais que diziam respeito tanto à linguagem quanto à estruturação do texto. Inspirado no noticiário telegráfico, o estilo jornalístico passou a ser mais seco e forte. A restrição do código linguístico - com uso de

reduzido número de palavras, expressões e regras gramaticais - aumentava a comunicabilidade e facilitava a produção de mensagens. (RIBEIRO, 2003, p. 148).

O que se percebe é que nesse panorama não se alteram apenas a forma de produção e recepção do texto, mas também a posição dos profissionais do jornalismo. Se antes era apenas um espaço para escritores com algum talento, passou-se a valorizar aqueles que dominavam as técnicas de redação e produziam com eficiência em grande escala. A esse respeito Ana Paula Goulart esclarece:

Os anos 1950 marcaram também o processo de profissionalização da imprensa. O aumento dos salários permitiu que o jornalismo deixasse de ser um bico, uma ocupação provisória, e que os jornalistas fossem adquirindo um sentido de categoria profissional diferenciada da dos literatos e da dos políticos. (...) A *Ultima Hora* teve um papel importante na reversão do quadro salarial dos jornalistas. O vespertino de Samuel Wainer - na sua fase inicial - pagava aos seus funcionários cerca de dez vezes mais do que o salário médio na época. (RIBEIRO, 2003, p 152).

Esse processo parece ter tido sérios reflexos na vida e na escrita do cronista Antônio Maria. Tendo que produzir textos diariamente dentro desse sistema industrial da imprensa, Maria exprimiu em seus escritos íntimos o quanto a escrita deixou de ser algo espontâneo para se transformar em um sufocante trabalho em série. No caderno, como o próprio autor explica, o objetivo era se libertar dessa escrita profissional e exercitar a livre expressão dos sentimentos, sem regras, sem horário, sem máscaras. Nesse sentido, o cronista atua também como se estivesse em um palco, explicitando uma *performance* de autor-cronista, conforme explica Diana Klinger:

A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciadador assim como o local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração. (KLINGER, 2006, p. 60).

Esta ideia é profícua para pensarmos os textos de Maria, pois o tom confessional dos seus escritos aponta para uma hibridez incomum na história

do gênero no Brasil. Assim, ao se utilizar da crônica para falar de si e do ato de escrever, Antônio Maria torna-se personagem, e o texto um espelho. Para Arfuch, essa é a dinâmica dos textos autobiográficos, pois: “(...) para além da captura do leitor em sua rede peculiar de veridicidade, ela [a autobiografia] permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, p. 54-55). No processo de autoexposição, há de um lado o descortinamento com a revelação da intimidade e de outro existe o fingimento que aponta para o sentido oposto ao da imagem construída no texto.

Neste jogo textual, o escritor condensa a polissemia através dos recursos linguísticos como a ironia e o fino humor que devem ser observados no ato da leitura. E muitos textos do autor, como observamos, apresentam a soma entre a exposição de sua intimidade com os desajustes do cotidiano e a busca da reflexão mais perene através de uma linguagem literária.

Para finalizar, podemos dizer que, nesta apresentação geral do autor, buscamos explorar as diferentes faces da crônica de Antônio Maria. Assim, dada a extensão de sua obra, mais de três mil crônicas em vinte anos de produção, optamos ora pelo comentário mais genérico ora pelo aprofundamento na leitura de alguns escritos emblemáticos da arte desse escritor multimídia. Ainda que o nosso foco nesta tese sejam os textos mais específicos sobre a cidade, a serem analisados na sequência, entendemos necessária essa incursão pela obra deste autor que em contrapartida à sua participação efetiva no jornal nas décadas de 1950 e 1960 e sua leitura inteligente da sociedade da época, hoje se encontra em fase de redescoberta e por isso ainda ocupa pouco espaço nos estudos literários.



### 3. UMA VIAGEM PELA CIDADE MARAVILHOSA

A partir deste capítulo, iniciamos a nossa análise mais detida de como a cidade do Rio de Janeiro aparece na crônica de Antônio Maria. Vale dizer que, na introdução dos capítulos, fizemos uma apresentação geral de cada texto. A ordem em que as crônicas estão postas aqui não segue a cronologia em que elas foram publicadas no jornal, ou seja, a escolha foi aleatória e visando somente dar um panorama geral das regiões da cidade abordadas pelo autor. Reiteramos também que os livros nos quais essas crônicas foram publicadas estão listados na introdução da tese, não sendo necessário repeti-los aqui. Assim, em cada análise informamos apenas a data em que os textos foram originalmente publicados nos jornais.

Neste capítulo, selecionamos as crônicas em que o escritor promove uma viagem pelos bairros da cidade, especialmente a Zona Sul e a região da Floresta da Tijuca. Neste passeio pela Capital Federal, Maria, além de destacar os aspectos geográficos e históricos de cada espaço, aponta a diferença entre a agitação de Copacabana e a tranquilidade “bucólica” do Jardim Botânico, por exemplo. Vale destacar que, em alguns textos, como “O caminho do descanso”, a impressão é de que o cronista vai do “belo” ao “feio” como se quisesse dizer que todo o luxo do Rio ou de qualquer metrópole não exclui a pobreza, ou melhor, um aspecto parece estar implicado no outro. Assim, para ele, a miséria nunca é minimizada ou colocada em segundo plano, ela triunfa.

Além desse aspecto sobressalente, temos, na crônica “Roteiro Leblon”, a imagem de um lugar elegantemente feminino que comparado a Copacabana adquiriu uma postura conservadora, “excluindo” do seu território os bares e boates que são abundantes no bairro vizinho. Em contraste com a “Princesinha do Mar”, o Leblon, na década de 1950, era um espaço com tendência habitacional e não necessariamente para o comércio noturno. Resumindo: enquanto Copacabana se firmava enquanto signo do cosmopolitismo carioca, o Leblon incorporou um requinte que orgulha os seus moradores.

No texto “Jardim Botânico”, Antônio Maria, no papel de morador, ressalta a conjunção entre urbanidade e natureza com o triunfo desta que parece estar

incorporada não só à arquitetura como também no comportamento dos moradores. Neste espaço, o som das cigarras, as únicas a fazerem certo barulho, torna-se uma espécie de companhia e eco do agitado ruído da metrópole que está apenas no horizonte do cronista. Abordando esse espaço de forma mais poética, Maria valoriza os aspectos miúdos que dão brilho a um bairro integrado à natureza.

Adentrado o espaço não-urbano, a crônica “Silvestre, Paineiras e Corcovado” aponta para uma viagem no tempo-espaço na Floresta da Tijuca. Destacando a beleza e bucolismo das casas de veraneio, Maria ilustra que este espaço funciona como um momento de pausa na cidade. Também descreve o Hotel Paineiras, símbolo da mescla entre o turismo e a natureza, mostrando que esse estabelecimento triunfou enquanto “lar” de alguns privilegiados e não se estabeleceu como um hotel que poderia abrigar o fluxo de turistas que visitavam a floresta. No final do texto, a estátua do Cristo Redentor no alto do morro do Corcovado simboliza o distanciamento dos problemas urbanos e uma espécie de miragem que mistura natureza e urbanização, riqueza e miséria, enfim, um belo quadro das belezas paradoxais do Rio de Janeiro.

E como já adiantamos, no texto “Caminhos do descanso”, a viagem do cronista parte das belezas e do clima romântico no interior das cascatas da Floresta da Tijuca, passa pelo sabor melancólico dos sítios à beira da estrada Três Rios, terminando com uma visão chocante da pobreza expressa nos morros do subúrbio e Zona Norte da cidade. O cronista inicia o passeio com o entusiasmo da natureza e desembarca na grotesca imagem das crianças dividindo comida com os animais na favela, um triste espetáculo na paisagem da “Cidade Maravilhosa”.

No sentido de ampliar as imagens da relação homem-natureza, expressa no passeio pela estrada do Silvestre em direção ao Corcovado, o cronista descreve no texto “Alto da Boa Vista e Floresta”, o modo de vida do bairro. Ícone para o lazer do fim de semana ou das férias de verão, esse lugar incorpora o sentido capitalista de parênteses da cidade e valoriza o descanso junto à natureza. Além disso, o cronista faz sentir que esse clima natural parece desembotar a visão automatizada, destacando a beleza colorida de

uma região que se mostra, em vários sentidos, distante da metrópole. Vale frisar também o bucolismo forjado do cronista que ironicamente descreve o lugar também como uma fuga dos casais em busca do prazer sexual. Nesse sentido, nas entrelinhas, Maria aponta para outro sentido desse recanto natural.

Encerrando essa viagem pela Capital Federal na década de 1950, na crônica “A lagoa”, Antônio Maria mergulha na descrição dos paradoxos que envolvem a região da Lagoa Rodrigo de Freitas. Há o destaque para as margens da lagoa como um símbolo dos problemas sociais da cidade, porque se de um lado se pode ver as belas casas dos ricos que exploram as maravilhas dessa região, do outro, está a imagem da pobreza nas habitações da favela da Catacumba. O que une essas pessoas economicamente separadas são a beleza e o espetáculo diário que a natureza fornece a ambos os habitantes das margens da Lagoa. E mesmo sendo um cartão-postal, as águas ilustram as agressões urbanas, tanto na redução do espelho d’água que sofreu vários aterros como também na poluição que teve início com a vinda de algumas fábricas para o Jardim Botânico nos anos de 1940.

Neste primeiro bloco, como se pode prever, selecionamos crônicas em que a paisagem urbana é o grande alvo do escritor. Seja uma vista mais panorâmica do Alto da Boa Vista e Floresta, seja pela memória afetiva na região de Jacarepaguá ou a escrita do ponto de vista de um morador no Jardim Botânico, o olhar de Antônio Maria para a cidade é sempre o de um cronista entrosado com as nuances dessa metrópole brasileira. Podemos dizer que os textos vão além de um mero registro da geografia do Rio, pois Maria seleciona elementos pontuais e lhes confere uma densidade subjetiva e - por que não dizer - literária.

### 3.1 UM PASSEIO DO LEBLON AO JOÁ

Escrever sobre os bairros da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro foi uma das atividades mais agradáveis e produtivas para o cronista Antônio Maria que ora se coloca como guia turístico ora enquanto um boêmio conhecedor da noite carioca. Nas crônicas “Roteiro Copacabana”, “Roteiro Leblon” e “Roteiro Niemeyer”<sup>13</sup>, Maria indica as diferenças entre esses espaços, descrevendo uma viagem no tempo e nos costumes da sociedade carioca na década de 1950. Tendo em vista a posição de “entremeio” do Leblon na rota Copacabana-Leblon-Niemeyer, optamos por relacionar os três textos para entendermos melhor o modo como é descrita essa região de nome francês que tem como marca a deferência com a qual os moradores a constroem em seus discursos.

Na década de 1950, trinta anos após a ocupação que se deu nos anos de 1920 a 1922 e antes de ser um bairro famoso, recanto de artistas e pessoas com alto poder aquisitivo – no olhar poético de Maria – o Leblon apresentava-se como espaço de “tom feminino”, pois não possuiria em sua orla prédios altos, algo que lhe daria uma beleza especial, além de apresentar uma índole mais conservadora: “O nosso distinto Oceano Atlântico se sente mais mar, porque a praia do Leblon é mais feminina. Ali não existe o machonismo de Copacabana, com os edifícios tantos e tão altos. O gabarito é menor e a praia é, também, mais praia”. (MARIA, 1989, p. 47). Segundo o cronista, pela harmonia entre as águas, as areias, ou seja, os elementos naturais e as construções urbanas, tal paisagem poderia ser associada a um modo de ser “feminino”, mais sóbrio e suave. De outra maneira, os altos prédios na orla de Copacabana formavam um paredão que isolava o restante do bairro da beleza da praia, tornando tal espaço mais carregado pelo concreto em comparação ao Leblon.

Maria, de forma irônica, assinala que o Leblon é uma “ilha” e por isso, em vários aspectos, pode ser considerado um espaço independente: “Leblon é país. Tem governo, cexim, ipase, dasp, importa, exporta, faz seus feriados fora

---

<sup>13</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essas crônicas foram originalmente publicadas no jornal.

das folhinhas e tem seu petroleozinho guardado para o que der e vier. Seu governo reúne-se, aos domingos, no Clipper, legisla e executa”. (MARIA, 1989, p. 47). Por não abrigar, na época, um número considerável de estabelecimentos comerciais, o Leblon parece não seguir o ritmo de desenvolvimento visto em Copacabana, tornando-se um espaço residencial e menos cosmopolita.

Interessante notar que do ponto de vista formal, para expressar essa “independência” do bairro, Antônio Maria utiliza-se da enumeração de siglas e verbos que remetem à ideia de um espaço-cidade burocratizado, algo que a distingue de Copacabana, local mais aberto às diversões noturnas, destacados pelo cronista na apresentação dos inúmeros pontos de lazer que ele frequentava. Vale também comentar aqui o tom irônico do autor expresso no uso do diminutivo “petroleozinho”, indicando que essa independência do Leblon está mais na imaginação dos moradores do que realmente na auto-suficiência desse bairro da Zona Sul carioca.

Maria complementa dizendo que diferentemente de Copacabana que se orgulha dos bares, boates, restaurantes e outros estabelecimentos comerciais com características internacionais, a abrigar um movimento noturno exuberante, no Leblon, bairro “sério”, a vida boêmia parece não ter florescido da mesma maneira: “Em seu solo, apesar de algumas tentativas, jamais frutificou uma boate ou uma churrascaria. Ora, onde é possível encontrar outro mundo sem churrascaria e boate?” (MARIA, 1989, p.47). Se na crônica sobre Copacabana, temos a descrição dos estabelecimentos comerciais, o tipo de comida e o nome dos frequentadores ilustres, nesse roteiro Leblon, o destaque vai para o “temperamento” diurno e ordeiro que fizeram deste um lugar tranquilo do ponto de vista das diversões noturnas.

Antônio Maria foge da simples catalogação do bairro e apresenta o Leblon como se fosse personagem com vontade própria que luta para manter suas características particulares. Em meio à enumeração dos lugares em destaque no Leblon, há a inserção de histórias ouvidas de outras pessoas e as próprias experiências do cronista, tornando o texto um bate-papo cultural. Há destaque para os moradores ilustres, Dorival Caymmi, por exemplo, e

apresentam-se alguns aspectos curiosos do bairro, como o Hotel Leblon, antigo palco de encontros amorosos. Ainda que no tempo da escrita o referido estabelecimento já tenha perdido sua importância devido às transformações arquitetônicas, econômicas e culturais, Antônio Maria resgata a fama ou a infâmia do lugar:

(...) aquele hotel, hoje, tão sem importância (morada de jôqueis e tratadores), que, há dez anos atrás, era um palavrão. Hotel Leblon! Ninguém podia dizer esse nome sem uma reação de pudicismo. Mulher deixava marido, se o visse pelas redondezas. E marido ficava tão tragado pela sensação do flagrante, que nem se lembrava de perguntar o que é que a mulher estava fazendo ali. (MARIA, 1989, p. 46-47).

Esse hotel conhecido na época estava localizado em lugar afastado, hoje, no final da Avenida Delfim Moreira, próximo ao Morro Dois Irmãos que marca um dos limites do Leblon. Geograficamente, há um distanciamento desse local “impuro” do núcleo habitacional do bairro, apontando para a separação entre o lado conservador e a libertinagem promovida na época. Ao confrontar o caráter cosmopolita da “Princesinha do Mar”, destacados no texto “Roteiro Copacabana”, com essa segregação no Leblon, verifica-se a distância não apenas geográfica, mas, sobretudo “cultural” entre os dois espaços.

Na leitura das duas crônicas observa-se que Antônio Maria faz questão de diferenciar os dois espaços. O primeiro destaque para Copacabana é o fato de ser um dos lugares mais democráticos do Brasil: “Na calçada preta e branca da praia, um vai-e-vem de príncipes, ladrões, banqueiros, pederastas, estrangeiros que puxam cachorros, mulheres de vida fácil e difícil, (...). Passam estômagos vazios e outros empanturrados (...)”. (MARIA, 1989, p. 44). Depois, Maria ilustra o movimento do trânsito e os problemas típicos de um grande centro urbano: “No asfalto, deslizam automóveis cada vez mais novos (...). Mão no cogote da namorada, outra na direção, cabelos louros esvoaçando. Freada súbita, baque de pára-choques, dois palavrões já muito batidos e o trânsito continua”. (MARIA, 1989, p. 44-5). Também ganha destaque a vida nos bares e restaurantes:

No Sorrento, um delírio de aipos e pizzas napolitanas. Artistas do rádio e do teatro falam em voz alta, de mesa para mesa, confraternizando mais do que devem. Ao lado, um cinema sem grande importância. Depois, a Furna da onça, o velho Alpino, o bar do toldo verde, o Bambu e as esquinas do Vogue. (MARIA, 1989, p. 45).

O olhar para Copacabana se concentra na orla da praia, especialmente nos bares e boates visitados pelo escritor. Interessa aqui revelar ao leitor a tendência dessa região para o comércio noturno, pois os outros elementos como as ruas menos movimentadas e as moradias ficam em segundo plano, sugerindo que o bairro situa-se como roteiro principal do entretenimento para a noite dos cariocas. Copacabana configura-se como bairro cosmopolita, lugar que contém elementos díspares, como as inúmeras moradias, especialmente nos edifícios e, por outro lado, a orla da praia, assim como as ruas adjacentes abrigam bares, boates e restaurantes famosos na cidade. Vale destacar também, o modo como o cronista constrói esse painel de Copacabana. O mais saliente é o uso dos substantivos que nomeiam os estabelecimentos, dando ao texto um tom descritivo através dessa enumeração de palavras que amplia a visão do espaço, formando um grande quadro com peças justapostas. Por seu turno no Leblon, o destaque vai para o seu “conservadorismo”, ou melhor, há uma defesa da cultura e do comportamento seletivo. E se os cinemas Leblon e Miramar: “(...) deram muito na tranquilidade da praia, com ajuntamentos de automóveis e comércio liberado de sorvetes e bombons.” (MARIA, 1989, p. 47), a reação contra outro atentado à ordem foi digna de registro:

Alguém tentou fundar uma boate, numa casa de dois pavimentos, ao lado do cinema Miramar (isto faz uns três anos). Quatro dias após a inauguração, um único freguês não havia chegado para pedir um filet e dançar. A boate fechou, sem que a “Caixa” registrasse um centavo. Foi uma reação bonita. (MARIA, 1989, p. 47).

O Leblon parece não se render ao clima boêmio de Copacabana, tornando-se um espaço com características próprias e resistente aos entretenimentos que faziam sucesso e a fama do bairro vizinho. Quando observamos o Roteiro Copacabana-Leblon-Niemeyer, descrito nestas três crônicas, o Leblon situa-se no meio-termo entre a calma e a escassez das

construções que se apresentavam na sequência da Avenida Niemeyer em direção ao que na época se chamava “Dina Bar” e o glamour do bairro de Copacabana. Na crônica “Roteiro Niemeyer”, descreve-se uma viagem de automóvel por esta avenida que diferentemente do Leblon, apresenta apenas alguns sinais de urbanização, com vários hotéis e restaurantes pouco frequentados. Na década de 1950, ao longo dessa rota, encontra-se o bucolismo de um lugar abandonado, algo convidativo para os casais a fim de um clima mais íntimo em contato com a natureza:

(...) Depois, a baixada, onde surgem, aos potes, os bares abandonados, com um garçom bem triste debruçado em cada balcão. A gente morre de pena do pobre dono daquele bar sem fregueses, às moscas, dia e noite. Mesas vazias, prateleiras empoeiradas e o garçom sonolento atrás do balcão, só para constar. (...). Perto da ponte para os automóveis, descem os namorados, debruçam-se na grade de ferro e dizem coisas assim: “que beleza! – e dizer-se que isto é obra do homem – as belezas naturais do Rio são incomparáveis”. (...). Você desce as Canoas e continua, asfalto afora, em direção ao Joá, bar e restaurante de três andares, com vitrola daquelas automáticas de bolhas d’água, servindo tangos e boleros a pares tristes. (MARIA, 1989, p. 49-50).

Eram locais de baixo movimento, muito distantes da especulação imobiliária. Verificamos aqui também, pelo uso de adjetivos e do diminutivo, um tom mais sentimental e poético que objetiva mostrar o lado menos urbano da Zona Sul. Contrastando com esse clima bucólico e, por isso, confirmando o conservadorismo desse bairro habitacional, não seria aconselhável a nenhum lebloniano sair pela madrugada, pois na avenida Gal. San Martin: “(...) estão, às centenas, velas, charutos, cachaça, farofa amarela, galinhas, pombos e outros ingredientes das fórmulas nagôs do bem e do mal.” (MARIA, 1989, p. 48). Esse painel das noites no interior do bairro ajuda a ilustrar que nesse horário, o local estava “fechado” para os moradores que no conforto de seus lares apenas liam as notícias policiais pela manhã. Para ilustrar que havia uma separação entre o dia e a noite, sendo está última imprópria aos “verdadeiros” habitantes do Leblon, pela Avenida Visconde Albuquerque há o seguinte cenário:



(...) caminham homens e mulheres – alguns são bêbados – desabafando o espírito à base do palavrão. Outros fazem cenas imorais pelas esquinas, mas não acontece nada, porque quase todo dia é feriado policial no Leblon. Uma vez, eu vi um crime de faca. (...). Noutra noite, um ladrão se atirou ao canal, mergulhou e morreu, espontaneamente, para não se entregar à polícia. (MARIA, 1989, p. 48).

Sem nos descuidarmos do tom irônico dessas descrições, pelo que observamos, o guia turístico e contador de história Antônio Maria descreve não só as virtudes do bairro como também as suas “impurezas”, mostrando a multiplicidade cultural que também fazia parte desse bairro com tendência mais conservadora. Todavia, em contraponto à Copacabana, mais boêmia e masculina no sentido de ser aberta a eventos noturnos e ainda possuir mais prédios altos na orla, o Leblon se apresenta como espaço de certa dignidade que se distingue de outras regiões suscetíveis às mudanças sócio-econômicas acarretadas pelo progresso. E ainda que seja relativo esse caráter menos internacional do Leblon, destaca-se o orgulho dos seus moradores, aspecto importante na comparação com os outros bairros, conforme comentário no final do texto:

Esse Leblon de avenida macia, por onde trafegam os carros que vão para a Barra da Tijuca, tem pecados e virtudes. Não é agoniado como Copacabana, nem chato como Ipanema. Quem mora lá, dá seu endereço com certo prazer, recusa carona, com certo orgulho: “não, eu sou do Leblon”. Algumas noites fazem barulho de motocicleta...mas, só não ter boate e churrascaria é manter uma certa dignidade. (...). (MARIA, 1989, p. 49).

Ao utilizar a palavra “roteiro” como título da crônica, Antônio Maria parece indicar que a intenção é percorrer diferentes espaços e aspectos do Leblon, trazendo ao leitor uma impressão pessoal, não meramente um relato objetivo isento de preferências. Ainda que haja várias informações como nomes de estabelecimentos e siglas de órgãos governamentais, o texto se sustenta pela capacidade do escritor de relativizar os aspectos informativos que ficam num segundo plano, subjacentes ao olhar curioso e impressionista do narrador. O cronista não se fixa em nenhum ponto específico, descrevendo também os aspectos inusitados que fazem parte da história, ou seja, mostra o

que está latente na organização do espaço, tanto pelos aspectos geográficos quanto à preservação dos costumes. Assim, tal região da cidade pode ser considerada um exemplo de sociedade conservadora se comparada a outros espaços do Rio de Janeiro na década de 1950.

Antônio Maria adota um estilo meio cronista, meio repórter e dessa tensão surge um texto ao mesmo tempo informativo e literário, com a descrição subjetiva dos bairros, como se esses fizessem parte de sua biografia. No texto “Roteiro Copacabana”, o escritor, através da descrição dos bares, boates e afins, sente-se mais desinibido por estar familiarizado com a boemia. Já no “Roteiro Leblon”, há um observador mais distante das atrações do bairro, por isso, ao invés de descrever a noite com mais desenvoltura, Maria parte para os elementos de destaque que colocam o Leblon em disjunção com Copacabana.

Esse aspecto, a nosso ver, é o mote dessa crônica. Maria não esconde sua preferência pela boemia e, por isso, faz questão de frisar no texto que no Leblon, historicamente, houve uma obstrução a alguns divertimentos noturnos. Nesse sentido, esse bairro surge não em sua beleza específica, mas, sim, enquanto uma negação da vida noturna que agitava a Copacabana frequentada pelo cronista. Em busca dos rastros da boemia e a fim de explicar os motivos que fizeram deste um lugar avesso a tais divertimentos, Maria faz uma seleção de dados do bairro que incluem referências históricas como a descrição do Hotel Leblon, tanto a sua configuração arquitetônica quanto uma colorida narração das noites calientes, em que o lugar servia de motel para os casais mais abastados. Por outro lado, temos um desenho pluricultural de algumas ruas, especialmente no período noturno, algo que de certa forma desconstrói uma visão unilateral do bairro e aponta para a história do Rio de Janeiro:

As transversais da praia, com a avenida Gal. San Martin (homenagem ao libertador argentino, votada por um lebloniano que gostava de tangos), formam mais de uma dezena de encruzilhadas, onde, às sextas-feiras, encontram-se despachos a valer. É o santo de cada um, que manda aliviar espíritos do peso de tanto males. (MARIA, 1989, p. 48).

Verificamos que nesse roteiro pelo Leblon também aparecem informações culturais, não inclusas nos textos escritos aos turistas estrangeiros. Há também elementos de tom mais intimista, especialmente no trecho sobre a história do sobrado no bar Colúmbia:

Quando era casa de saúde, a gritaria do bar desassossejava tanto o sono dos doentes que, um dia, um moço recém-operado da vesícula desceu, disse um palavrão e pediu um chope. Apesar desses pesares, nunca houve caso de rádio-patrolha. Hoje, o Ike Hotel hospeda uns dois ou três moradores fixos e serve a concentrações de jogadores do Flamengo ou do América. (MARIA, 1989, p. 48).

Aqui não se trata do relato oficial de um historiador, mas, sim, dos sentimentos nostálgicos de alguém que conhece profundamente o lugar e assim pode subjetivamente selecionar as informações. Tal escrito de tom autobiográfico sobre os estabelecimentos do bairro relativiza uma escrita referencial, dando às palavras maior alcance literário. Esse texto-roteiro do Leblon alcança outro nível de sentido, pois não é simplesmente crônica sobre um bairro carioca no sentido *stricto*, mas, converte-se em relato polissêmico que trata de um modo de vida que vai além dos prédios, ruas e outras construções tipicamente urbanas. Nas entrelinhas da crônica podemos vislumbrar uma espécie de reação ao modelo urbano cosmopolita de Copacabana. O Leblon, com todos os seus elementos conservadores e também pluriculturais próprios da Capital Federal, metaforicamente aparece como um dos poucos redutos de um tempo romântico no qual a urbanização se dava mais pelas necessidades dos moradores do que em nome da especulação ou do desenvolvimentismo a qualquer custo. Tal aspecto pode ser a causa da violência em Copacabana e também dos problemas próprios das grandes concentrações urbanas, algo que na década de 1950 a 1960 não era predominante no Leblon.

É interessante também notar a descrição de um espaço que nos anos posteriores, ainda que com todas as transformações, manteve esse *glamour* de preservar um modo de vida híbrido, pois se este bairro não esteve imune ao desenvolvimento desordenado, por outro lado aproveitou-se da sua posição

geográfica para manter uma valorização vinda de muitas décadas. Por isso, como nos disse o cronista há sessenta anos, Leblon é país, tem suas características ressaltadas por ser hoje o metro quadrado mais caro do Brasil.

Podemos dizer então que Maria, através desse texto, expressou o modo de ser do bairro, ocupando o sentido híbrido do termo historiador-cronista que resgata um dos sentidos da palavra crônica (escrita sobre o tempo), como nos aponta Margarida de Souza Neves:

O primeiro elemento que relaciona história e crônica e que não deve ser esquecido é precisamente este: historiador do cotidiano, como o cronista que registra e comenta o que seleciona da imprensa ou da vida ou historiador dos processos – mesmo quando toma como objeto o cotidiano – como historiador *tout court* que expõe, pela análise como pela narrativa, o resultado de sua pesquisa, também ela uma seleção, ambos, cronistas e historiadores, fazem do tempo sua matéria-prima. (NEVES, 1995, p. 21-22).

Na discussão sobre os pontos de contato entre o cronista e o historiador levantados por Margarida Neves, fica nítido que os cronistas, e Antônio Maria insere-se neste rol, fazem crônica e história numa simbiose difícil de deslindar. O ponto chave é que, no caso deste texto, há um recorte pessoal como método de observar a realidade, pois é o comportamento noturno do Leblon em comparação à Copacabana que interessa ao autor. Segundo Margarida Neves, os cronistas fazem história por apontar uma ideia predominante na época:

(...) o historiador encontra na crônica não apenas a personalíssima escrita do cronista, mas o espírito do tempo, num sentido quase hegeliano. Assim, e pensando apenas nas “crônicas cariocas”, não é difícil encontrar na crônica da virada do século XIX para o século XX uma constante em torno à questão da subordinação do “progresso” à “ordem”, quase sempre na perspectiva dominante na época, mas também por vezes para relativizá-la – como o faz com maestria Machado de Assis – ou mesmo para negá-la – como no caso de algumas crônicas pungentes de Lima Barreto. (NEVES, 1995, p. 23).

O que Antônio Maria sugere nesta crônica são os reflexos da forte modernização da cidade na década de 1950 contidas no número de estabelecimentos comerciais específicos como bares, restaurantes, cinemas e

boates, entre outros que convivem com o espírito conservador dos bairros residenciais. Essa tensão observada no período fica nítida nos espaços da orla da Zona Sul que mesclam a antiga calma da praia com o valor que agrega tal natureza e atrai as pessoas, desenvolvendo a exploração comercial. Nessa onda de “colonização” promovida na época, o bairro do Leblon tenta resistir ora com sucesso ora cedendo espaço para as atividades marginais que tinham lugar nas madrugadas.

O tom saudosista de Antônio Maria aparece no registro de algumas ruínas ou na descrição dos moradores mais antigos que guardam imagens romanceadas do bairro. Esse parece ser o caso do bar Colúmbia cuja construção em forma de sobrado recebeu diferentes estabelecimentos no piso superior: “Já foi maternidade, casa de saúde, ‘rendez-vous’ e, hoje, é um hotel. Lá nasceu o filho mais moço de Caymmi, se não me engano, na fase em que era maternidade. (...)” (Maria, 1989, p. 48). Esses elementos que fazem parte da memória do bairro aparecem em outros trechos da crônica como destacamos acima. Em todos, Antônio Maria registra o passar do tempo e assim descreve as suas experiências, tornado o texto também um resgate histórico da Capital Federal.

E se essa crônica não faz parte da História oficial do bairro, fica ao público a sensação de ter adentrado outra geografia do Leblon através da escrita sugestiva de um cronista da história. Viajar pelos itinerários propostos no texto significa também ler nas entrelinhas uma resenha das transformações arquitetônicas e sócio-econômicas de uma cidade que se aglomera por entre sua geografia peculiar. Ao optar pela descrição da noite na cidade, o cronista dá ênfase às suas preferências pessoais, revelando-se um escritor boêmio que imprime um tom literário às histórias oriundas desses seus plantões nos bares e boates. Assim, ao descrever o Leblon, Maria parece não muito à vontade, por isso, prefere apontar alguns elementos que aproximam esse bairro de Copacabana. Nesse sentido, o destaque aos aspectos menos cosmopolitas do Leblon indicam o tom irônico e desconcertado do cronista ao expor as características de um espaço-cidade mais burocrático, diurno, centrado no desenvolvimento do conforto burguês aos seus altivos moradores.

### 3.2 AS IMPRESSÕES SOBRE O JARDIM BOTÂNICO

Segundo o seu biógrafo, Antônio Maria teve mais de um endereço na cidade Maravilhosa:

[Antônio Maria] começou a década [1950] casado com Maria Gonçalves, a Mariinha, mãe de seus filhos, na rua Nina Ribeiro, no Jardim Botânico. Mas até que aqueles anos de ouro terminassem, morou ainda com a atriz Yolanda Cardoso, na rua Gomes Carneiro, nº 7, em Ipanema, e com a secretária Ligia Andrade, na avenida Delfim Moreira, no Leblon. (SANTOS, 2006, p. 64).

A crônica “O Jardim Botânico”<sup>14</sup>, descreve em detalhes a vida no bairro onde ficava o seu endereço oficial – Rua Nina Ribeiro (nos registros das ruas aparece apenas o nome Nina Rodrigues) no Jardim Botânico. De início, o que mais o perturbava não era o barulho do trânsito ou qualquer outro ruído típico da cidade que na época estava distante desse endereço. O incômodo originava-se de algo atípico para os moradores de uma metrópole, as cigarras:

É por aqui que moram todas as cigarras do Rio, as de Olegário inclusive, sem hora para cantar, cantar, até chatear. Começam modestamente, num “nhan-nhan-nhan” de carro que não quer pegar e, depois, engrenam a prise do seu canto agudo, vertical, que chega à mata e volta de lá, repetido, com certeza, por milhares de outras, colocadas em distâncias certas, revezando-se, para que a música não cesse. (...) (MARIA, 1989, p. 64).

O primeiro e último parágrafos da crônica são dedicados às cigarras que parecem ser não só as mais ruidosas moradoras da região como também o motor que dá vida a um lugar pacato, cercado de morro, mata virgem – entre o verde da Floresta da Tijuca e as águas da Lagoa Rodrigo de Freitas. Nesse cenário bucólico, apenas estes insetos incomodam a vizinhança e ultrapassam os limites do seu *habitat* natural: “Entram de casa a dentro e cantam nas cortinas, como se estivessem na intimidade do seu mato. As crianças adoram e

---

<sup>14</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

não há uma que não tenha a sua, amarrada numa linha, morrendo e cantando, cantando e morrendo. (MARIA, 1989, p. 64-65).

Podemos considerar se não seria o contrário, uma invasão do urbano no habitat natural das cigarras. Essa parece ser a tônica do texto, pois há mais sinais da natureza no bairro do que marcas de espaço habitado. A proximidade com a mata – Parque da Tijuca, Corcovado – além de ter como atração principal o Jardim Botânico – trouxe ao lugar não só a influência dessa atmosfera nas construções arquitetônicas como também no comportamento dos habitantes. Tais aspectos aparecem na própria escrita da crônica, pois, no trecho: “(...) As crianças adoram e não há uma que não tenha a sua, amarrada numa linha, **morrendo e cantando, cantando e morrendo.**” (MARIA, 1989, p. 64-65) (grifo nosso). A seleção das palavras, a organização das frases e a repetição estratégica de sons que imitam o barulho orquestrado das cigarras, dão vida ao bucolismo do espaço. Além disso, ao utilizar o gerúndio dos verbos morrer e cantar, invertendo-os na sequência, indica indiretamente a rotina do lugar que parece não se alterar, ou seja, a vida no Jardim Botânico flui sem muitas expectativas, resumindo-se na expressiva posição das cigarras que cantam até a morte, e nada parece alterar este monótono ciclo existencial.

Na sequência, Maria elege o bairro de Copacabana como comparativo para ressaltar o excesso de tranquilidade, sugerindo que o Jardim Botânico pertenceria a uma espécie de período pré-urbanizado:

Além das cigarras, acontece muito pouca coisa, no Jardim Botânico. São casas de morar e uma minoria de edifícios de vida sossegada, em cujas portas a gente não vê, como é frequente em Copacabana, ambulâncias, rabecões ou carros da rádio-patrolha. (MARIA, 1989, p. 65).

Através da enumeração dos problemas mais comuns, o fator de comparação é a alta incidência da criminalidade gerados pela aglomeração em Copacabana, como vimos na crônica anterior, que, por inúmeras questões, atraiu um grande fluxo de pessoas e com elas o desenvolvimento do comércio, dos serviços, entre outros aspectos. Por seu turno, no Jardim Botânico, as brincadeiras inocentes das crianças e a tranquilidade das ruas apontam para

um entre-lugar que, se não é inteiramente tomado pela natureza, distancia-se dessa agitação e dos problemas típicos dos lugares densamente urbanizados.

Há no texto um realce dessa diferença, pois não é a sujeira nas ruas e o número de crimes cometidos que chamam a atenção do cronista. Tampouco o trânsito ou a poluição merecem algum tipo de comentário. O mesmo se pode dizer do tráfico de drogas ou da agitação noturna. Todos esses elementos comuns a um bairro como Copacabana, por exemplo, estão longe do Jardim Botânico, porque, como faz questão de mostrar o cronista, essa região está mais para jardim, no sentido estrito da palavra, do que propriamente um espaço urbanizado.

Sem se utilizar de adjetivos que valorizariam essa vida junto à natureza, Maria realça a monotonia do lugar e o quanto os moradores se mostram distantes, cada um dentro do seu habitat. Os únicos que denunciam a existência de vida no Jardim Botânico são algumas crianças que brincam na rua e os poucos carros que por lá transitam:

Nas calçadas brincam meninos sardentos (quase todos são americanos), com óculos de miopia e falam inglês aos gritos, forjando intrigas e vivendo histórias de mocinho e bandido. Usam aquelas calças azuis de Sears e fazem seu inferninho nas ruas transversais, correndo o risco de vida, de vez em quando, quando entra um automóvel desembandeirado, sem buzinar (MARIA, 1989, P. 65).

Por esta imagem, o bairro, ao invés de chamar a atenção pelo seu bucolismo, ganha destaque até certo ponto negativo justamente pela configuração “pré-urbana”. Essas crianças também simbolizam a aristocracia que se formou no bairro, um lugar valorizado e com traços marcantes que o distinguem dos subúrbios da Capital Federal descritos em outras crônicas.

Se em Copacabana e outras regiões da cidade o diferencial é o intenso movimento noturno, no Jardim Botânico, o cronista observa os contornos naturais, como se curiosamente a cidade fosse algo distante, uma imagem no horizonte dos moradores:

**Aqui, anoitece à música das cigarras. O Cristo, que é visto de costas, fica iluminado e, de vez em quando, puxa uma**



**nuvenzinha e se cobre. Em volta da lagoa, as lâmpadas têm luz triste e, em conjunto, não parecem dentadura, como as de Copacabana.** O grande movimento vem da Ponte de Taboas<sup>15</sup>, onde existem alguns botequins de uma porta, mercearias que fecham tarde, bancas de jornais e umas duas farmácias. (MARIA, 1989, p. 65). (grifo nosso).

O tom sugestivo desse quadro expressa não só a mescla entre natureza e urbanização típica do Rio de Janeiro como também reforça os elementos bucólicos que contornam o lugar e faz com que se experimentem prazeres distintos daqueles típicos de Copacabana ou de qualquer outro espaço residencial de uma metrópole. Ao contrário do que a população da Zona Sul costumava observar e sentir das janelas – as poluições do ar e a visual –, os moradores do Jardim Botânico veem as manchas urbanas que se misturam ao verde das montanhas, formando um desenho híbrido.

Maria utiliza-se da enumeração em bloco para trazer ao leitor uma montagem mais colorida e sobreposta das partes que compõem o local descrito. Assim, como observamos no trecho destacado anteriormente, a imagem do que cerca o Jardim Botânico forma um retrato no qual as ilustrações vão sendo apresentadas como parte de uma imagem panorâmica. As frases curtas e a seleção dos adjetivos contribuem para o efeito de fotografia impressa na crônica. Além disso, há nas frases a exploração de novos sentidos com a junção de sintagmas que tornam a imagem mais poética como acontece nessa passagem: (...) O Cristo, que é visto de costas, fica iluminado **e, de vez em quando, puxa uma nuvenzinha e se cobre. Em volta da lagoa, as lâmpadas têm luz triste** e, em conjunto, não parecem dentadura, como as de Copacabana”. (MARIA, 1989, p. 65). (grifo nosso).

Por estar próximo à mata, o Jardim Botânico remete a um tempo em que o Rio era apenas um aglomerado de construções cercadas por uma natureza exuberante: “Sou novo no bairro e faço uma grande confusão entre o “jardim

---

<sup>15</sup> Essa ponte teria sido construída por causa da inauguração de uma linha de condução para ligar o que hoje se denomina praia de Botafogo com o bairro Jardim Botânico. No local desaguavam os rios dos Macacos e o das Cabeças. A primeira ponte foi construída à base de taboas, uma espécie vegetal que era muito comum nas redondezas, e que, quando secas, serviam para calçar e nivelar o caminho. Disponível em: [http://www.jbrj.gov.br/publica/livros\\_pdf/rio\\_macacos.pdf](http://www.jbrj.gov.br/publica/livros_pdf/rio_macacos.pdf). Acesso em 06/08/2013.

botânico” e a casa da Bezanson<sup>16</sup>. Ambas são moradas de muito muro e, às vezes, dão a impressão de casa mal assombrada. (MARIA, 1989, p. 65). Temos aqui a sensação de que a parte habitada não se distingue muito da reserva florestal que dá nome ao bairro.

A ideia de que a urbanização neste espaço se deu de modo diferente, com mais moradias e menos estabelecimentos comerciais, comparando à Copacabana, é reiterada pelo cronista:

Sobem automóveis, na rua à direita, que é caminho para a Vista Chinesa<sup>17</sup>, Mesa do Imperador<sup>18</sup> e outros lugares de namorar (...). Fartura de lotações, ônibus e táxis, indo e vindo no caminho do Leblon e da Gávea. Por aqui, ninguém se lembrou de abrir um restaurante ou churrascaria. Quem é do lugar come em casa ou vai para o Leblon, de camisa esporte, alpercatas, mulher à tiracolo e passa mal por lá mesmo. (MARIA, 1989, p. 65-66).

Outro elemento que distingue essa região é a sua vocação para ser apenas lugar de moradia que exclui o chamado setor de serviços. Os restaurantes, boates, bancos, entre outros, além do poder público, no mesmo espaço das moradias, facilitam a vida dos moradores ao mesmo tempo em que incentivam o crescimento econômico e proporcionam uma série de problemas urbanos. Aparentemente sem aderir a esta lógica, o Jardim Botânico isola as habitações desse comércio e, se por um lado dificulta o acesso a tais serviços, por outro, livra os moradores dos incômodos gerados pela inclusão desses

---

<sup>16</sup> Gabriella Besanzoni (Itália, 1888 - Itália, 1962) foi uma cantora lírica italiana, registrada como uma contralto, que casou-se com o empresário brasileiro Henrique Lage, tendo vivido assim parte de sua vida no Rio de Janeiro, Brasil. Besanzoni despertou a paixão do abastado empresário carioca, Henrique Lage, que com ela se casou em 1925. Lage mandou construir um palacete para sua amada cantora, no bairro do Jardim Botânico, que hoje é conhecido como o Parque Lage. Disponível em <http://www.radioitaliana.com.br/content/view/5380/56/>. Acesso em 05/09/2013.

<sup>17</sup> Edificação de 1903, idealizada pelo arquiteto Luis Reis na administração do Prefeito Pereira Passos. Homenageia a participação dos chineses de Macau na construção da estrada carroçável que em 1856 ligava o Jardim Botânico ao Alto da Boa Vista, aberta por influência do Barão do Bom Retiro. Disponível em <http://www.historiadorio.com.br/pontos/vistachinesa>. Acesso em 06/08/2013.

<sup>18</sup> Mesa construída a mando do Diretor Frei Leandro (1824-1829). Nela, os imperadores d. Pedro I e d. Pedro II costumavam fazer refeições quando de suas visitas ao Jardim Botânico. Disponível em <http://www.monumentosdorio.com.br/br/esculturas/035/016.htm>. Acesso em 06/08/2013.

estabelecimentos no bairro. Assim, o lugar torna-se mais seletivo e o seu acesso se restringe aos moradores e visitantes, sendo pouco frequente o trânsito de pessoas que não se encaixam nessas categorias. Por isso, a região que se formou a partir da vinda de trabalhadores para as fábricas de tecido, posteriormente fechadas ou transferidas para outros lugares, configura-se, na década de 1950-1960, como espaço de alto valor, consequência do desenvolvimento do Rio de Janeiro, especialmente do *boom* imobiliário que atingiu os bairros do Leblon, Ipanema e Gávea.

Enquanto nos textos sobre a geografia, história da urbanização ou outros escritos a respeito da cidade é possível entender toda a movimentação imobiliária, nesta e em outras crônicas, o interesse na descrição do bairro recai nos aspectos miúdos, na leitura dos elementos curiosos que compõem a vida dos moradores ou ainda no resgate de uma memória afetiva:

O Largo dos leões foi minha decepção de 40. O nome encheu meu pensamento durante um tempão, até à noite em que vim espiar uma namorada feia - não havia largo nem leões. O lugar não oferecia o menor conforto aos namorados, obrigando-os a tomar o caminho da lagoa e ficar por ali, pelos bancos, aos abraços, até chegar um homem mal encarado, dizer-se da polícia e levar alguns trocados. (MARIA, 1989, p. 66).

A impressão que se tem é de um morador a contemplar o espaço enquanto parte de sua autobiografia. Tal aspecto se dá pela linguagem mais informal, sobretudo através da escolha lexical em frases como: “encheu meu pensamento durante um tempão”. Tais palavras, além de denotarem o tom de bate-papo informal do cronista com o leitor, algo comum ao gênero, expressam um sentimento muito particular em relação ao espaço e a inclusão direta do cronista no texto. Por outro lado, nesta descrição intimista do Largo dos Leões temos também trechos que fazem referência aos costumes da época, mais especificamente ao comportamento sexual dos jovens: “Naquela época, não havia a moral padilhiana<sup>19</sup> e a noite pertencia a todos, aos pegados de todos, nos

---

<sup>19</sup> Deraldo Padilha, titular da Delegacia da Vadiagem, na década de 1950, no Rio de Janeiro. Insensível, intransigente e arbitrário era temido pelos criminosos, cafetões e malandros. Ficou tão famoso que inspirou o samba de Moreira da Silva “Olha o Padilha!”. Carlos Lacerda, governador da antiga Guanabara, deu-lhe a tarefa de disciplinar o trânsito carioca e coibir as facilidades das propinas e ao favorecimento dos “sabe com quem está falando?”. A imprensa

lugares ermos e silenciosos do Rio. Nem para isso o Largo dos Leões servia.” (MARIA, 1989, p. 66). Aqui, além das gírias que marcam o tom informal, o cronista revela muito de sua intimidade, ainda que em tom saudosista e melancólico. Assim, a crônica, tanto pela linguagem quanto pela temática, aponta para a hibridez entre texto descritivo – um passeio turístico pela cidade com detalhes da história e as peculiaridades do bairro – e a revelação de algo íntimo que aproxima a crônica da escrita confessional.

Pelas características da região, o escritor pernambucano faz questão de associar a inspiração literária própria do lugar ao estilo de escrever do cronista e amigo Rubem Braga, citando-o nominalmente no texto: “No Jardim Botânico’ não acontece nada, além da árvore da primavera, que bota uma flor, em setembro, para o Braga escrever uma crônica e viver, por longo tempo, dos comentários que desperta”. (MARIA, 1989, p. 65). A relação de Maria com o cronista capixaba vai muito além de uma amizade entre literatos. Para alguns amigos como Paulo Francis, a parceira entre os dois escritores pode ser assim estabelecida: “Maria teve o seu tempo memorável de cronista em *Ultima Hora*. **Antes, era um pouco imitador de Rubem Braga.** Já no (Jornal de Antônio Maria) que êle carregou para o Jornal (mas aí já sem o bite político) era coisa exclusivamente sua”. (MARIA, 1980, p. 19). (grifo nosso). Sem entrar nessa discussão espinhosa, é nítido que muito do estilo poético de Braga inspira o olhar sensível de Antônio Maria para alguns bairros da cidade. Nesse sentido, a fala do escritor pernambucano nesse trecho pode ser lida como uma espécie de pose, pois ainda que relegue ao companheiro de bar a veia lírica, há uma leitura poética do espaço, ressaltando a intersecção da natureza com a vida urbana. Por isso, a referência a Rubem Braga, além de expressar a admiração pelo amigo, revela a importância que Maria dá aos pequenos elementos que são próprios do bairro, tornando sua crônica um olhar mais lírico para a cidade, fugindo do mero catálogo histórico-geográfico dos espaços que compunham a heterogênea Capital Federal à época.

---

criticava o delegado Deraldo com fortes ataques, até que ele foi para a geladeira, sem comando na polícia civil. Voltou em 1968 para a Delegacia do Trânsito e no mesmo ano foi aposentado e cassado pelo AI-5, por repreender a mulher de um general que cometera infrações. Disponível em: <http://tribunadaimpressaoonline.blogspot.com.br/2014/04/padilha-vs-padilha.html>. Acesso em 02/01/2015.

Como se fossem fotografias, os parágrafos do texto apontam para o “congelamento” do tempo, algo que contrasta com o intenso movimento de derrubada dos morros, abertura de ruas, construção de túneis, viadutos e outras obras viárias que alavancavam o desenvolvimento do Rio de Janeiro, já no final do século 19. Vale destacar aqui uma imagem do texto que nos parece ser sintomática da relação entre a natureza e o progresso, aspecto muito significativo na formação deste bairro nobre:

Quando é de manhã, pela janela, a gente começa a ver um homem, com um martelinho, batendo na pedra. É um hino à persistência. Entra dia, chega noite e lá está ele com a sua batidinha de sineta, a serviço não sei de quem, tengo-tengo-tengo. Faço meus cálculos de antigo trabalhador do campo, meço a montanha com os olhos, conto as marteladas de um minuto e chego à conclusão de que, batendo assim, daqui a 20 anos, o moço derruba o Cristo. (MARIA, 1989, p. 66).

Esse trabalho minúsculo, quase insignificante do homem, simbolizaria a incessante, mas estéril invasão desse espaço preservado ou ainda o longo processo de urbanização nas encostas dos morros. Ainda que esse sujeito não tenha realizado o intento de derrubar o Cristo Redentor, podemos dizer que hoje o bairro perdeu muito de sua configuração original, mantendo alguns elementos que foram tombados pelo patrimônio histórico. Vale frisar também o modo como o cronista descreve a cena, pois tanto o uso do diminutivo (“martelinho”, “batidinha”); da onomatopéia (“tengo-tengo-tengo”); quanto a escolha dos tempos verbais e o léxico mais informal apontam para a leveza e informalidade, mais uma vez aproximando o cronista dos eventos narrados, como se fosse esta crônica um capítulo de sua autobiografia.

Vale destacar também que no final há um interessante comentário do autor relacionado ao seu estilo metalinguístico:

Enquanto bato esta crônica, num fôlego só, as cigarras voltaram a fazer misérias. Gostaria de amá-las e escrever melhor por causa delas. Mas, não. É uma nota só, é um apito. Daqui a pouco vem uma e, como uma louca, entra pela janela. Cantará juntinho de mim, no meu pé de ouvido, como quem está fazendo teste para o rádio. (MARIA, 1989, p. 66).

Antônio Maria, ironicamente, lamenta não ter conseguido expressar o ritmo lento e inspirador da vida no bairro, pois sua escrita não teria uma finalidade literária que suscita comentários dos leitores, como sói acontecer com os textos de Rubem Braga. Contudo, na linha do escritor capixaba que veria nas cigarras a força da natureza, Maria, apesar de fazer referências negativas, como o incômodo promovido por elas, sugere que o barulho desses insetos funciona como uma orquestra e serve para quebrar o silêncio do bairro. As cigarras, que são as figuras centrais do texto, representam uma ruidosa sinfonia da natureza. Assim, é nos aspectos a princípio insignificantes que se constrói uma imagem poética da rotina de um bairro com ritmo próprio, de certo modo desconectado, indiferente à rapidez impressa nas transformações da metrópole.

Vale insistir que se em muitas crônicas do autor sobre o Rio de Janeiro há uma tendência para a descrição da cidade em movimento, especialmente a noite na Zona Sul do Rio, neste texto, o Jardim Botânico surge como contraponto a essa agitação, sendo na época um recanto ainda não totalmente urbanizado que facilita o trabalho do literato. O canto das cigarras e a invasão destas na vida dos moradores e ainda as construções históricas como a casa da Bezansonni são aspectos que sugerem não só outro formato de desenvolvimento da cidade na década de 1950 como também apontam para a opção do cronista em fugir dos elementos factuais ou informativos, dando outra dimensão à realidade. A respeito desse posicionamento de Antônio Maria, Valdemar Valente Junior comenta:

A crônica encontra em Antônio Maria um articulador rápido, capaz de visitar lugares diferentes, conferindo dinâmica própria ao curso do texto. Por conta disso, a crônica parece nascer da informalidade, transitando por diferentes meios culturais, o que lhe confere a condição de escrita a que se agrega variada informação. A isto pode ser acrescido o fato de que Antônio Maria, por ser desenhista, artista plástico, músico, etc., possui sentido de equilíbrio estético. Desse modo, a prática de escrever por encomenda, atendendo à pressão das revistas e jornais, não interfere na qualidade do texto, nascido de quem domina tantas formas do fazer artístico. (VALENTE JUNIOR, 2013, p. 47).

Esses elementos ressaltados pelo estudioso estão presentes nesta crônica, especialmente pelo olhar de artista plástico que fixa no texto o verde desenho de um bairro – o Jardim Botânico – no meio de outras cores que formam a região da Lagoa. A imagem do Cristo Redentor de costas, o movimento no caminho do Leblon e da Gávea, as montanhas e o próprio Jardim surgem enquanto ilustrações de um tempo-espaço eternizados numa escrita ao mesmo tempo simples, densa de um colorido intimista e literário.

### 3.3 VIAGEM RUMO AO CRISTO REDENTOR

A crônica “Silvestre, Paineiras, Corcovado”<sup>20</sup>, remete-nos a uma região e a um fato histórico. Em 1884 é inaugurada por Dom Pedro II a primeira estrada de ferro com finalidade estritamente turística. A locomotiva saía da estação Cosme Velho, atingindo o Alto do Corcovado após passar pelas estações intermediárias de Silvestre e Paineiras. Esse empreendimento que na época era considerado marco na engenharia ferroviária foi explorado por diversas empresas, através de longos contratos. No entanto, devido ao prejuízo contabilizado anualmente, ao fim de cada acordo, os consórcios desistiam do empreendimento e o entregavam ao governo que lançava novas concessões. Além da estrada de ferro, na estação Paineiras, foi erguido um hotel que abrigaria os visitantes do parque. No início, o estabelecimento teve hóspedes ilustres como Dom Pedro II, mas com o tempo amargou o mesmo destino da ferrovia: passou por reformas, mas foi abandonado devido à sua baixa rentabilidade.

Neste texto, de certa forma, há um resgate de elementos pastoris desse caminho turístico que parte da estrada do Silvestre e vai até o monumento do Cristo Redentor, no Corcovado. Mesmo que não utilize o trem como meio de transporte, o cronista viaja no tempo-espço e apresenta um panorama desta região que está em vários sentidos também muito distante da cidade, a exemplo do que observamos na crônica anterior sobre o Jardim Botânico. Ao subir a estrada do Silvestre, a imagem é a de se estar em lugar pouco habitado, muito aprazível para quem deseja seguir o lema “*fugere urbem*”, do escritor latino Horácio, resgatado pelos poetas do Arcadismo:

Subindo o Silvestre, a gente não foge apenas do calor da planície carioca, mas de uma porção de cores e cheiros. Vai-se ladeira acima, com inveja de quem mora naquelas casas integrais, definidas – algumas são pensões de estrangeiros – (...) sem o amarelo das carrocinhas de sorvete, o vermelho das geladeiras de Coca-Cola, o azul-lastex dos maiôs e os cheiros

---

<sup>20</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.



renitentes de óleo, gasolina, pizzaria, fritura, água sanitária, ar condicionado e maré. (MARIA, 1989, p. 80-81).

Além do prazer de admirar a natureza, a subida por este caminho significa também estar acima de uma série de questões que envolvem a vida na metrópole. Destaca-se no trecho, em oposição à floresta, um espaço de agitação que remete à orla das praias e as cores podem ser lidas como pequenos signos do desenvolvimento que teve lugar no Rio de Janeiro na década de 1950. O comércio nas areias da praia aparece no “amarelo” das carrocinhas de sorvete e no “vermelho” da Coca-Cola. O trânsito intenso se faz presente nas referências à “gasolina”, assim como os restaurantes surgem pelo cheiro da “fritura”. Esses elementos estão em contraste com a natureza representada pela “maré”. Aqui, temos um painel do complexo movimento de uma sociedade capitalista que usufruía do novo modelo de vida, com inúmeras mudanças tanto positivas quanto negativas.

Vale ressaltar que do ponto de vista linguístico, Antônio Maria, já nesse início, opta pela metáfora, enumerando indiretamente a nova configuração do espaço urbano, especialmente as praias da Zona Sul. Ao leitor, fica o contraste entre o tom verde e calmo que marca a subida da floresta e o colorido agitado daquilo que vai ficando para trás. Ou seja, a diferença das cores e a invasão do silêncio é também mostrado na organização das frases, pois ao descrever as casas à beira da estrada, as sentenças são longas e o tom mais suave. Ao contrário, na descrição da cidade, temos o recurso da descrição caótica que se sincroniza com o movimento na orla da praia.

Pelo que ficou sugerido, interagir com a lógica imposta pelo desenvolvimento traz ao homem certo embotamento de sua capacidade de observar-se ou mesmo perceber tais alterações que parecem ser naturais, mas são frutos da ideologia capitalista-industrial, especialmente quando se pensa na publicidade que atinge a sensibilidade dos potenciais consumidores. Nesse sentido, esse trecho da crônica é significativo: “(...) onde deve ser muito bom ser só e triste por alguns dias” (MARIA, 1989, p. 80), pois, nesta região, o silêncio, a calma, o contato com os sons, cores e cheiros da natureza são

valores inerentes a esse lugar, algo que distancia a subida pela floresta daquele dia a dia intenso no interior da metrópole.

Vale dizer então que embora valorize os pontos positivos desse local, o cronista parece situá-los apenas como momento de pausa da vida urbana, espécie de lugar para se tirar férias, aproveitando todos os benefícios proporcionados pelo seu cotidiano pacato. Há um paralelo entre o comportamento dos habitantes das margens da estrada e os moradores da Zona Sul. Nesta comparação ficam nítidos não só os pontos positivos como também os negativos das duas regiões. Em tom descontraído, Maria diz que não devem ser levados em consideração os efeitos negativos de tanto sedentarismo visto na região do Silvestre: “Não faz mal se, debruçadas nos janelões ou sentadas nos muros dos jardins, as mulheres são mais gordas, usam echarpes e meias-soquetes”. (MARIA, 1989, p. 81). Temos aqui uma dose de ironia, pois o fato de se destacar que as mulheres são mais gordas é indicativo de que isto o incomoda, e a vida neste desacelerado espaço tem consequências estéticas nos moradores. Ao selecionar a silhueta das moças como fator que as diferencia das cariocas da Zona Sul, demonstra-se uma predileção pela orla agitada de Copacabana. Maria faz questão de frisar que a vida na praia é diferente da que se vê nesta região afastada da cidade, pois as mulheres descritas no texto parecem se distanciar das típicas cariocas tanto nos trajes quanto no comportamento. O mesmo acontece com os homens que estão distantes dos valores daqueles que vivem próximos ou são atraídos pelo clima da praia: “Não tem importância o silêncio apreensivo de homens sisudos que não sentem obrigação de ir à praia, ao futebol, tomar chope, mascar chicletes, usar alpercatas e blusões por fora das calças. (MARIA, 1989, p. 81). Novamente, de modo irônico, temos um indicativo de que não só as necessidades desses homens são diferentes como também aponta que tais costumes são sociais e relacionados ao ambiente. Por isso, a baixa urbanização da região do Silvestre trouxe aos moradores um ritmo ditado pela força da natureza em seu estado puro:

É gente parada ou caminhando devagar, que dormirá depois de um copo de leite, ouvindo Mozart numa estação de ondas

curtas, com perfumes de jasmim pela janela. O bondinho de bitola estreita chega àquelas alturas, sereno, sem um caso entre o condutor e o passageiro, e ambos se dizem “até amanhã”, cordialmente, graças ao ar que respiram. (MARIA, 1989, p. 81).

Pela descrição, a vida neste espaço pode nos transportar para a rotina de muitos europeus no inverno, porque a falta de opções de lazer no Silvestre e as baixas temperaturas no Velho Continente conduzem ao recolhimento no lar e à busca de prazeres ligados à cultura letrada em detrimento das atividades físicas. Aqui, com boa dose de ironia, Maria resume o clima da região, destacando que a noite é encarada como descanso dentro da casa, ao sabor e ritmo da natureza, ao contrário das inúmeras opções para se divertir nas agitadas noites de Copacabana. Por isso, em se tratando de Rio de Janeiro, a região do Silvestre parece não condizer com a imagem de uma cidade cuja sensação é a de que perde tempo quem não aproveita da praia e das inúmeras belezas naturais proporcionados pelo encontro do mar com a urbanização.

E como já destacamos nas outras crônicas, o que torna a descrição mais rica em termos visuais é o trabalho com a linguagem, aqui destacado pela escolha da sintaxe direta e o uso de advérbios como “devagar”, “cordialmente” e dos adjetivos “curtas”, “estreita”, “sereno”, além das referências culturais de prestígio como a música clássica com “Mozart”, algo que já denota uma diferença não só de espaço como também de classe social dos habitantes dessa região.

Podemos também sentir nas entrelinhas certo incômodo com este bucolismo. É como se Antônio Maria, na pose de escritor boêmio mais acostumado ao clima de Copacabana, se colocasse como um “estrangeiro” que se encanta, porém não adere ao ritmo da região. Isto porque nele parece estar internalizado o clima da metrópole com as suas noites intensas nos bares, boates na companhia de intelectuais, mais especificamente das belas artistas do rádio. E se existe uma exaltação da natureza, por outro lado, há também um clima de lamento pela falta do ritmo urbano do qual o autor nitidamente sente falta. Esses espaços, assim como a região do Silvestre, do Hotel Paineiras e do

Corcovado aparecem como excepcionais, onde o grande lance são os elementos exóticos que convidam para breve descanso da metrópole. Tal exercício parece não combinar com um escritor que faz da noite o grande combustível para sua existência e destas experiências o mote para a redação literária.

Para concluir a sequência de contrastes (cidade-natureza), o cronista aponta do alto do Silvestre a diferença entre o ritmo da região (uma espécie de lugar ideal) e a cidade real, aquela que está lá embaixo, na planície do cotidiano dos cariocas:

Quem tem um filho de olho azul, uma namorada recente ou amigos em trânsito, tire um sábado e vá subindo esta ladeira. De vez em quando, pare, dê uma espiada sobre o Rio de Janeiro e veja como ele é cheio de truques, lá em baixo. O mar, a lagoa, o estádio municipal – tudo é truque, até as favelas, que são mantidas pela prefeitura, para que os sambistas possam fazer “Lata d’água na cabeça”<sup>21</sup>, “Barracão”<sup>22</sup>, e outras cantigas, desde o “Chão de Estrelas”<sup>23</sup>, de Orestes. (MARIA, 1989, p. 81).

Além de marcar o sentido aristocrático do lugar, Maria ressalta que as favelas, símbolos da pobreza e da falta de estrutura urbana, vistas à distância são lidas como truque que compõe a natureza colorida da cidade. Ao se referir

---

<sup>21</sup> “Lata d’água na cabeça/ Lá vai Maria/ Lá vai Maria/ Sobe o morro e não se cansa,/Pela mão leva a criança... /Lá vai Maria!/ Maria lava a roupa lá no alto/ Lutando pelo pão de cada dia/ Sonhando com a vida do asfalto/ Que acaba onde o morro principia”. Antônio de Pádua Vieira da Costa (compositor). Candeias Jota Junior (letrista). Gravado em 1951.

<sup>22</sup> “Vai, barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a seus pés/Ai, barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Porque sei/Que tu és/Barracão de zinco/Tradição/do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz.../Ai, barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/Ai, a cidade/A seus pés/Barracão de zinco/Barracão de zinco”. Luís Antônio e Oldemar Magalhães (compositores). Gravado em 1953.

<sup>23</sup> “Minha vida era um palco iluminado/Eu vivia vestido de dourado/Palhaço das perdas ilusões/Cheio dos guizos falsos da alegria /Andei cantando a minha fantasia/Entre as palmas febris dos corações/Meu barracão lá no morro do Salgueiro/Tinha um cantar alegre de um viveiro/Foste a sonoridade que acabou/E hoje, quando do sol, a claridade/Forra o meu barracão, sinto saudade/Da mulher pomba-rola que voou./Nossas roupas comuns dependuradas/Na corda, qual bandeiras agitadas/Pareciam um estranho festival/Festa dos nossos trapos coloridos/A mostrar que nos morros mal vestidos/É sempre feriado nacional/A porta do barraco era sem trinco/Mas a lua, furando o nosso zinco/Salpicava de estrelas nosso chão/Tu pisavas nos astros, distraída/Sem saber que a ventura desta vida/É a cabrocha, o luar, o violão”. Silvio Caldas e Orestes Barbosa (compositores). Gravada em 1937.

a essa visão como número de mágica, o cronista, jocosamente, acentua que a mescla entre natureza e urbanização pode “enganar” os olhos do turista. Desse modo, as favelas até pareceriam irreais ou algo que desafia a engenharia, pois do modo como estão superpostas as casas, fica difícil imaginar que alguém possa habitá-las. Por isso, há uma crítica bem-humorada à administração pública quando comenta serem as favelas “fruto” de investimento dos governantes. Ao dizer que “tudo é truque, até as favelas, que são mantidas pela prefeitura (...)” (MARIA, 1989, p.81), o cronista aponta, ironicamente, o tipo de participação, ou melhor, a falta de atuação do poder público nesses espaços que abrigam pessoas sob condições desumanas. Sendo traço saliente de sua escrita, Antônio Maria utiliza-se do humor irônico ao colocar o governo como inspirador das canções (marchinhas de carnaval). O interessante é que o conteúdo das letras ilustra todos os problemas, decepções e sonhos dos moradores. Há, assim, no trecho da crônica, um jogo de palavras sutil em que aparece a crítica intelectualizada à atuação do poder público no desenrolar de um problema histórico denunciado por diferentes cronistas desde o final do século 19. É como se aqui houvesse duas cidades: lá no alto, os moradores mais abastados economicamente desfrutam do clima europeu da região do Silvestre e se sentem protegidos dos problemas cotidianos de uma grande cidade. De outro modo, lá no Rio de Janeiro real onde existem os subúrbios, os cidadãos necessitam se desdobrar para alcançar, por breve período, as pequenas alegrias, sendo a pobreza o horizonte mais imediato.

Vale destacar também a inserção do Hotel das Paineiras como símbolo da tentativa de exploração do turismo na região. Ao contrário das favelas, a posição do hotel no alto do morro era valorizada enquanto espaço de descanso, ambiente saudável que privilegiaria o contato com a natureza. Contudo, já na década de 1950, era visível que o projeto não alcançou o resultado imaginado. E mesmo com as reformas que ampliaram a capacidade de recepção dos visitantes do parque, o “Paineiras” não teve outro destino que abrigar apenas alguns hóspedes. Seja por ser de difícil acesso ou ainda por ter sido construído em reserva florestal que não permite maiores avanços na mata,

o hotel possui clima mais residencial, muito diferente dos estabelecimentos no centro da cidade:

Ninguém resiste ao Hotel das Paineiras, com a sua cor de icterícia, suas telhas lodosas (que denunciam goteiras), seu silêncio. É uma construção tão casa, que de hotel só tem a fama. A sala imensa do térreo é o restaurante. (...). Em cima, o assoalho é de longas tábuas e faz música, gemendo, quando a gente pisa. (...). À direita de quem entra, o bar, onde moças sem panqueique tomam chá nas pontas dos dedos, mastigando com cuidado para não incomodar o vizinho com o barulho da torrada. Família de quatro pessoas faz sua mesinha de buraco e o homem de boné bebe cognac. (MARIA, 1989, p. 81).

A descrição colorida e com detalhes do comportamento dos hóspedes, assim como do interior dessa construção aponta para outro modelo de hotel, pois as pessoas se comportam mais como moradores e não necessariamente o tomam enquanto lugar de passagem. O clima da região parece ter atingido esses frequentadores que fazem de tudo para não alterarem o silêncio e a calma impressa na paisagem. Nesse sentido, o Paineiras contraria aquela ideia de ponto turístico tradicional, com o intenso movimento de pessoas que acarreta, muitas vezes, uma desconfiguração do espaço original. Como se fosse parte da natureza, esse espaço de concreto no meio da mata simboliza a tendência dessa região em servir de ponto de intersecção entre o urbano e o meio ambiente preservado no Rio de Janeiro. E lá do alto, na janela do hotel, a cidade, paradoxalmente, fica distante, servindo de atração turística:

Daqui, vêem-se a curva de caminho, que se some na Niemeyer, o Leblon, Ipanema e as ilhas Cagarras<sup>24</sup>. Vê-se toda

---

<sup>24</sup> Conjunto de sete ilhas e rochedos (Laje da Cagarra, Cagarra, Filhote da Cagarra, Matias, Praça Onze, Comprida e Palmas) localizado a cerca de 5 km ao sul da praia de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. Não há consenso sobre a origem do nome. A mais aceita é que seria devido à grande quantidade de excremento das aves marinhas que habitam ou sobrevoam o arquipélago. Elas se alimentam principalmente de peixes e, depois, excretam o excesso de cálcio de suas refeições nas encostas rochosas das ilhas, manchando-as de branco. Em 1730, a ilha principal, a Cagarra, figura numa carta náutica com o nome afrancesado de "Ilha Cagade". Numa outra carta, datada de 1767, aparece com sua denominação em português: "Ilha Cagado". Um outro fato, no mínimo curioso, é que o nome do arquipélago é o mesmo de uma ave, que vive na Ilha da Madeira (território português a oeste da costa africana). Mas a cagarra ou cagarro ("Calonectris diomedea") não é encontrada por aqui. In. <http://www.cagarras.com.br/index.php>. Acesso em 18/12/2015.

a pista do Jockey Clube e, com um binóculo, um rádio e um telefonema ao *bookmaker* fazem-se acumuladas, *beetings*, duplas e *placés*. Na época do Grande Prêmio Brasil, a varanda está cheia e a fêria do concessionário do bar é mais gorda. Depois, o dia acaba e o Hotel das Paineiras sagra-se mais uma vez como o único lugar do mundo, onde, realmente, não acontece nada. (MARIA, 1989, p. 82).

Curioso notar que nessa posição inverte-se o ponto de vista, e a Zona Sul da cidade que representa a urbanização passa a ser vista pela sua beleza em conjunto, como se fosse uma pintura que mescla o azul do mar, o verde das árvores e o cinza dos prédios. Ali do alto não é possível enxergar o trânsito, o barulho e a fumaça da poluição, entre outros problemas típicos da metrópole. Esse distanciamento geográfico traz outra visão do Rio de Janeiro, pois a cidade é observada em bloco, sendo um aglomerado de construções “plantadas” por entre os morros. Outro aspecto que vale mencionar é a posição do hotel em contraponto à agitação do Jockey Clube. Na década de 1950 acontece o apogeu das corridas no Hipódromo da Gávea, reunindo muitas pessoas, algo que altera a rotina nessa região da cidade. E, mesmo que nos dias de prova o movimento do Paineiras aumentasse consideravelmente, a inclinação do estabelecimento era para o isolamento, como se a natureza o tivesse incorporado. Por estar distante do coração financeiro da cidade e ainda contar com poucos turistas, o Hotel segue seu destino de ser apenas um recorte na mata para abrigar momentos de tranquilidade daqueles que podem usufruí-lo. Nota-se especialmente na frase: “Hotel das Paineiras sagra-se mais uma vez como o único lugar do mundo, onde, realmente, não acontece nada”, um tom de desgosto, pois a falta de movimento, além de ser incompatível com a ideia de hotel, faz da região espécie de anti-cidade cujo tédio, ao invés de ser benéfico, pode conduzir à depressão, justamente por isolar o sujeito da cidade onde a vida se desenvolve a partir dos vários sentidos da palavra coletividade.

Seguindo o roteiro pela Floresta da Tijuca, chega-se ao espaço em que foi erguida a estátua do Cristo Redentor. Inaugurada em 12 de outubro de 1931, esse monumento religioso tornou-se grande atrativo, especialmente por oferecer exuberante vista da cidade. O ambiente suscita um tom nostálgico e o

cronista destaca o êxtase das pessoas ao se verem no alto da “Cidade Maravilhosa”:

Chegamos. O Cristo do Corcovado não é mais cartão postal. Uma porção de lembranças. Nossos parentes posaram para aquela fotografia de lambe-lambe, tirada de cima para baixo, mal desceram do bondinho. Minha namorada de 1940 veio pela minha mão, recomendou que eu não aceitasse o jogo das três cartinhas e comeu uma maçã. Tinha o olhar de quem perdeu um brinco – falava olhando para o chão, em volta de si – e era assim que sabia dizer ternuras. (MARIA, 1989, p. 82).

Neste trecho, o uso da primeira pessoa do plural que inclui o locutor no discurso e aponta para a aproximação entre o cronista e o texto são sinais de que a intenção de Antônio Maria é tornar o espaço algo mais subjetivo e o texto mais atrativo ao leitor de jornal. Tem-se a impressão que, ao adentrar o monumento, os visitantes de outras cidades e mesmo os cariocas comportam-se como turistas, pois sabem do valor simbólico do lugar e parecem querer registrar, levando para casa, o prazer indescritível de usufruir de um mágico momento. Antônio Maria faz também questão de associar o Cristo Redentor aos momentos de prazer inocente de sua primeira estada no Rio de Janeiro. A namorada é símbolo de uma cidade comportada que se assemelha aos pequenos municípios do interior. É como se ao retornar a esse espaço, o cronista recuperasse a memória, dando ao texto tom mais afetivo, priorizando os sentimentos que o lugar inspira. Nesse sentido, os textos de Maria se aproximam das crônicas de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira sobre o Rio de Janeiro, pois ambos os autores, de forma nostálgica, registram as marcas do passado impressas na cidade do presente. (As crônicas de Bandeira e Drummond foram brevemente comentadas no final do capítulo 1).

Por outro lado, o fato de se estar no “topo” da Cidade Maravilhosa traz ao observador uma espécie de abstração da realidade e fuga da rotina urbana. Esse aspecto é ironicamente observado por Maria que também descreve na primeira pessoa do plural a distância não só geográfica entre a cidade que fica na planície e no olhar dos turistas como também a impressão de se estar livre dos compromissos típicos do homem que habita as grandes metrópoles:



Debruçados, todos pensamos, vagamente, em suicídio e, de várias maneiras, dissemos que o Rio era a cidade mais bonita do mundo. Vendedores de frutas, de cartões postais pleitearam o nosso dinheiro. Posamos para o cortador de silhuetas e tu ficaste parecida com Carmem Miranda (...) Aqui, esquecem-se as ingratidões, a ronda do câncer, as promissórias e suas datas de vencimento. Ninguém virá dizer que o telefone está chamando, nem haverá o garção que cobra o *couvert* pelo que vimos e sentimos. (MARIA, 1989, p. 82).

E ainda que de certa forma haja uma invasão do comércio, algo comum aos pontos turísticos do Rio de Janeiro, o cronista desenha o espaço como se do alto do morro as pessoas estivessem “isoladas” da cidade, ou melhor, dos problemas urbanos. Junto à estátua do Cristo Redentor, o Rio de Janeiro é um belo painel natural a ser contemplado em suas diversas cores e formas. Os contrastes entre as classes sociais, a poluição, a violência e os inúmeros problemas de uma grande cidade são momentaneamente esquecidos em favor do prazer de se vivenciar um espetáculo ímpar.

Vale frisar aqui dois aspectos sobressalentes nessa e em outras crônicas de Antônio Maria: a linguagem em tom coloquial e a focalização nos aspectos miúdos do cotidiano. A passagem pelos pontos turísticos se dá através do destaque tanto à reação do cronista diante do observado quanto à quebra do monumental pelo olhar mais rasteiro que capta objetos, cenários e situações menos “turísticas” como os vendedores de vários tipos, os cortadores de silhueta, dando ao texto tom poético pela expressividade com que são descritos estes aspectos a princípio pouco relevantes ou dignos de nota. O que predomina aqui é uma linguagem familiar e afetiva que aproxima do cronista o leitor e o espaço observado.

Por fim, como sugere o autor, antes de descer a ladeira e novamente mergulhar na metrópole é necessária uma escala na boemia da Zona Sul que prepara o sujeito para o “choque” com a realidade:

É uma pena ter que descer, mas, se não há outro jeito, vamos todos para a varanda de Ovale, de onde, um dia, cairá uma estátua de 30 quilos e matará uma pessoa, na avenida Atlântica. O uísque é irlandês, mas Dany Kaye também é. Só aqui é possível conversar sobre “dez saudades diferentes” e ouvir que o Brasil é salvo, todos os anos, pelo carnaval, “porque o carnaval é a única forma de combate à prostituição”. O violão de Ovalle é canhoto e sola um

improviso seresteiro. Quem desce do Corcovado, antes de voltar à realidade, deve ficar umas horas nesta varanda. (MARIA, 1989, p. 82).

Ainda que haja certo lamento do cronista por deixar esse espaço turístico, o retorno se dá em Copacabana, pois o clima urbano na orla da praia possui o colorido especial que Antônio Maria já incorporou como parte de sua rotina.

Pelo que apontamos aqui, esse relato turístico pela Floresta da Tijuca significa mais que texto informativo ao leitor do jornal na época. Além do tom intimista que torna a crônica uma confissão, há também crítica às incongruências do Rio, pois não é somente a separação geográfica entre a região da estrada do Silvestre e o restante da cidade que descreve o autor, mas também o nítido distanciamento social, especialmente se pensarmos que muitos pobres vivem “pendurados” nos morros enquanto, de outro lado, há uma supervalorização do metro quadrado no Leblon, por exemplo. O cronista aponta que as imagens de cima, do alto do Corcovado são truques da visão, pois na realidade, na cidade vista do chão, a imagem é outra, nem sempre agradável aos olhos.

### 3.4 ROTEIRO PARA OS DIAS DE FOLGA

Se na metade do século 19 o centro da cidade era a região mais valorizada, mesmo com todos os problemas denunciados pelos cronistas, nas primeiras décadas do século 20, a Zona Sul, com a especulação imobiliária e a constituição de um “sub-centro” em Copacabana, passou a ser a região mais cobiçada. Nesse sentido, podemos dizer que houve mudança substancial na imagem desse bairro que na virada do século era apenas um areal indicado como tratamento para as doenças urbanas. Tal aspecto ressalta que enquanto algumas regiões se modernizavam, outras se mantinham estagnadas ou reduziam os índices de desenvolvimento humano. A Zona Oeste, especialmente o extenso bairro de Jacarepaguá na época era considerado ainda recanto onde se viam traços próprios das moradias rurais. Segundo estudos publicados por Alberto Gawryszewski, na década de 1940:

(...) em Jacarepaguá e Santa Cruz, áreas mais isoladas do Distrito Federal, encontramos a ‘verdadeira’ área rural da cidade, ou seja, era nessa faixa de terras que estavam localizados 16.445 hectares de área agrícola, correspondentes a 41,46% do número total de estabelecimentos rurais recenseados. Sua área média era de 9,85 hectares, superior à média da cidade, 7,56 hectares. (GAWRYSZEWSKI, p. 1).

No papel de cronista e observador arguto da cidade, Antônio Maria, muitas vezes, associava alguns espaços do Rio de Janeiro ao lazer ou à fuga da cidade, enquanto em outros demarcava os traços da pobreza e do abandono dos governantes. Na abertura da crônica “Caminhos do descanso”<sup>25</sup>, Maria tenta convencer o leitor de que estando na Cidade Maravilhosa, cada pausa no trabalho deve ser preenchida na contemplação das inúmeras belezas naturais.

Há muita gente que perde os seus feriados, ficando em casa encrocando com a mulher, criando casos com o cachorro, os vizinhos e o papagaio. Outros inventam consertar uma porta,

---

<sup>25</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

fazer uma nova arrumação nos livros, mexer no condensador do rádio - e o dia apaga, sem que se tenha dado nada à vista, numa cidade de caminhos tão bonitos, que nos levam para longe de todos os pesares, que nos aliviam de tantos enfados. Uma das vantagens do Rio é a gente ser turista – e deslumbrar-se como turista – morando aqui. Por mais que doa a vida, por mais maltratado e medroso que esteja o coração, não há sofrimento que resista à paz, à beleza e à luz coada de um canto que se chama *Cascata Gabriela*. (MARIA, 1989, p. 76).

Vale frisar aqui uma característica comum aos textos de Antônio Maria que aparece em vários momentos nessa crônica: a mescla entre uma linguagem despojada, coloquial, próxima à oralidade: “Há muita gente que perde os seus feriados, ficando em casa encrocando com a mulher, criando casos com o cachorro, os vizinhos e o papagaio (...)” (MARIA, 1989, p. 76). Nessas frases, observa-se principalmente que a escolha lexical tende a imitar a fala popular, aproximando o conteúdo (a descrição do homem trabalhador) com o discurso próprio dessas pessoas. De outro modo, marcando a hibridez muito comum ao gênero crônica, Maria muda o tom e ao lado da linguagem oral, constrói frases-imagens poéticas, utilizando alguns recursos estilísticos: “(...) e o dia apaga, sem que se tenha dado nada à vista, numa cidade de caminhos tão bonitos, que nos levam para longe de todos os pesares, que nos aliviam de tantos enfados (...)” (MARIA, 1989, p. 76). Nesse recorte, fica nítida a mudança de tom, com a concatenação dos sintagmas e a combinação de palavras que, unidas de forma incomum, formam novos pares (“o dia apaga”, “sem que se tenha dado nada à vista”, “caminhos tão bonitos que nos levam para longe de todos os pesares”). Ao unir esses termos, o cronista imprime um olhar poético à realidade e ressalta o quanto a crônica é capaz de associar uma linguagem mais elaborada do ponto de vista estilístico, sem alterar o tom de conversa fiada com o leitor, acrescentando novo colorido ao espaço urbano. Nesse sentido, o texto é polissêmico e sua apreciação da realidade um momento de descoberta de novos sentidos, tanto do ponto de vista linguístico quanto do desenho arquitetônico dessa colorida metrópole brasileira.

Como se fosse necessário também nos dias de folga fazer coisas úteis que foram deixadas de lado ou simplesmente inventar algo para não se sentir à toa, o homem urbano mencionado pelo cronista sub-aproveita a cidade do Rio

de Janeiro. Por isso, aconselha-se o leitor a sair de casa nesses dias e procurar caminhos que o distanciem de sua rotina ou de si mesmo. Sendo um roteiro ao carioca que tem o privilégio de poder ser turista da sua própria cidade, os caminhos sugeridos são distantes do centro urbano onde se podem ver traços do passado rural que encanta pela capacidade de remeter a um tempo nostálgico.

Maria aguça a imaginação do leitor, levando-o a viajar não só no espaço como também num tempo em que a natureza ainda era, de certo modo, intocada e os homens podiam viver felizes sem as inúmeras tarefas do dia a dia urbano:

Gabriela quem foi? O que fez? Seria fácil saber - bastava telefonar ao senhor Raimundo Castro Maia<sup>26</sup>, canteiro daquelas matas. Mas, é capaz de ser uma homenagem à Benzassoni e fica melhor imaginar Gabriela, inventá-la, cada um à sua maneira. Eu contaria, inventando-lhe o corpo e a vida: “era uma lindeza de moça e todas as tardes ia conversar com a fonte. Disse coisas tão tristes, uma vez, que a fonte, compadecida, não deixou que ela fosse, nunca mais e, integrando-a na beleza e no silêncio do seu derredor, transformou-a numa flor. Hoje, Gabriela é uma daquelas mil *marias sem vergonha*, debruçadas no lago”. (MARIA, 1989, p. 76).

Em tom de diálogo, Antônio Maria dá indícios de que vai nos levar a um espaço convidativo para a reflexão, para o encontro do sujeito consigo. Interessante notar outro recurso do cronista para dar leveza ao texto: o humor irônico. Através da associação entre o conhecido e o desconhecido em relação ao lugar, pois o nome da cascata pode ser relacionado tanto à senhora Gabriela Benzassoni – figura famosa da alta sociedade da época – como também ao fato de muitos casais escolherem aquela cascata, sendo Gabriela o nome genérico para designar o lugar de tais encontros; por outro lado, há o

---

<sup>26</sup> Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) foi bacharel em Direito, industrial, esportista e incentivador dos esportes, pioneiro da preocupação ecológica, editor de livros, colecionador, fundador de museus e sociedades culturais e defensor do patrimônio histórico, artístico e natural. Filho do engenheiro Raymundo de Castro Maya - homem culto, pessoalmente convidado por D. Pedro II para ser preceptor de seus netos, e renomado técnico da Estrada de Ferro D. Pedro II (conhecida como Central do Brasil) - e de D. Theodozia Ottoni de Castro Maya, herdeira de tradicional família de liberais mineiros, Raymundo Ottoni de Castro Maya nasceu em Paris e para lá retornou diversas vezes, o que lhe proporcionou uma grande intimidade com a cultura européia e, particularmente, a francesa.

mistério a envolver essa designação, sendo assim um espaço mais aberto à imaginação, algo exercitado pelo cronista na criação da imagem feminina que dá nome ao lugar. E nesse trabalho de ressignificação do espaço, o cronista sugere, através do nome da planta invasora “**Marias sem vergonha**”<sup>27</sup>, o verdadeiro significado ou a real intenção dos casais que costumam frequentar essa cascata. Jogando com o duplo sentido do nome dessa flor, Maria brinca com a ideia de que um local considerado distante e de natureza intocável é, muitas vezes, utilizado como ponto de fuga para os casais em busca de algumas horas de intimidade, pois a maior riqueza dessa cascata é a privacidade, algo escasso no cotidiano da cidade:

O silêncio está parado, ali, à nossa espera. Não vamos quebrá-lo; vamos, sim, tomá-lo para abrigo de tudo o que de mais puro existe, em silêncio, dentro de nós. A impressão é de que fomos os primeiros a chegar, porque, no chão, não há marcas de pés, pontas de cigarro ou papéis de chocolate. Tudo está intacto: a pedra lodosa, a umidade, o cheiro de mata e não há talo faltando flor. (MARIA, 1989, p. 76).

Temos aqui um templo natural onde cada detalhe convida o turista a exercitar sua criatividade, tendo como base uma beleza autóctone ainda salvaguardada do homem urbano. Vale destacar a integração do sujeito com o espaço, pois, no interior da cascata, os visitantes podem também se auto-observar, imprimindo um mergulho no seu íntimo. O ritmo das frases, a escolha e a aproximação de palavras que trazem novos sentidos, como em: “O silêncio está parado, ali, à nossa espera. Não vamos quebrá-lo; vamos, sim, tomá-lo para abrigo de tudo o que de mais puro existe, em silêncio, dentro de nós” (MARIA, 1989, p. 76), são responsáveis pela relação entre a linguagem e as sensações proporcionadas pelo contato com a natureza. Há também a suavidade do lugar em contraponto ao uso do sentido denotativo das palavras

---

<sup>27</sup> A planta conhecida popularmente como Maria-Sem-Vergonha ou Beijinho tem como nome científico *Impatiens walleriana*, pertence ao gênero *Angiospermae* e a família *Balsaminaceae*. Um espécime bastante gracioso de planta que além de muito vigor se caracteriza por conseguir crescer em qualquer lugar. Um dos principais problemas com a Maria-Sem-Vergonha está exatamente no fato de ela se propaga muito facilmente e pode se tornar uma praga. Disponível em: <http://flores.culturamix.com/flores/como-cuidar-da-maria-sem-vergonha>. Acesso em 04/01/2015.

que remetem ao cotidiano da cidade: “(...) no chão, não há marcas de pés, pontas de cigarro ou papéis de chocolate” (MARIA, 1989, p. 76). Na sequência, o cronista retoma o desenho de uma natureza original através de adjetivos como “íntacta” e “lodosa” que contribuem para uma imagem mais suave do lugar. Assim, o tom suavemente persuasivo empregado pelo cronista amplia a experiência, transformando em poesia o que a princípio seria apenas passeio turístico pelas cascatas da Floresta Nacional da Tijuca.

Se pensarmos na posição do gênero crônica nos periódicos, podemos dizer que o trabalho de Antônio Maria é o de desviar a atenção dos problemas cotidianos e levar o público a enxergar a cidade de outro modo, como se esta fizesse parte de suas lembranças pessoais. Assim, os seus textos, e este de modo especial, possuem vários níveis de leitura. Num primeiro plano, há o passeio pela cidade, como se o cronista fosse guia turístico que escreve no jornal. Contudo, se prestarmos atenção às alusões a um passado distante, o texto ganha maior densidade e a polissemia das frases nos convida a uma viagem também no tempo, pois se resgata a memória nostálgica que impulsiona o leitor a se projetar na crônica. Ao sugerir uma fuga no espaço-tempo da cidade, o público também exercita a imaginação e mergulha naquilo que está descrito no texto. Tal papel reservado a quem lê faz com que os escritos de Antônio Maria requeiem a segundo plano os elementos factuais, o nome dos bairros, por exemplo. De outro modo, os sentimentos íntimos e as recordações, no caso específico dessa crônica, são reiterados, sendo o assunto principal da narrativa. Cabe ao leitor interpretar o quanto a escrita subjetiva do autor pernambucano imprime ao texto uma atemporalidade literária.

Maria faz questão de ressaltar a simplicidade e estilo de vida que lembram as cidades do interior brasileiro, onde as pessoas sentiam a passagem do tempo de outra maneira:

Nas margens, aqui e ali, surgem vendedores de frutas, caranguejos, caldo de cana e cocadas. Os balcões estão cobertos de moscas, mas, com jeito, pode-se afastar algumas delas e arranjar lugar para beber um caldo de cana geladinho, única volta possível aos engenhos de açúcar de Pernambuco,

mortos e distantes, vivos e tão pertos de mim, pela recordação.  
(MARIA, 1989, p. 76-77).

Nesse espaço ainda há lugar para os pequenos comerciantes que oferecem ao consumidor urbano um produto ainda não industrializado. Vista por esse ângulo, a região torna-se mais atrativa, pois, além da beleza rural, do ambiente saudável, é possível adquirir alimentos diretos da fonte e ainda resgatar alguns hábitos de um tempo que ficou na memória de muitos moradores da cidade. Vale destacar também os detalhes que apontam para outro ritmo de vida, sem a pressa urbana e com a simplicidade que só pode ser vista no cotidiano da zona rural. O gosto do caldo de cana remete o cronista ao seu passado nos engenhos de Pernambuco, tempo no qual a vida tinha outro ritmo, aquele da diversão sem compromissos.

Tal retorno é também garantido pelo tom afetivo da linguagem que, além do uso do diminutivo, apresenta-se em forma de painel ao mesmo tempo rápido e amplo, conseguido pelo uso da enumeração dos substantivos que juntos desenham o lugar de modo a dar a impressão da totalidade. Temos também a voz do cronista no primeiro plano com o uso do pronome em primeira pessoa, diminuindo sobremaneira a distância entre a crônica e o texto autobiográfico.

Esse passeio pode ter vários sentidos, a depender do repositório afetivo de cada visitante. Neste ambiente que fascinava os turistas pela possibilidade de se reviver costumes antigos já extintos pela modernização urbana, uma chácara em especial proporcionava aos visitantes um exercício saboroso:

À direita da estrada, surgem as primeiras chácaras e uma delas é, hoje, a maior atração da viagem. Além de ovos, vendem-se aves vivas, abatidas ou já preparadas para comer. (...). Tudo é muito limpo, muito bem arrumado e, milagrosamente, não há o menor cheiro de galinheiro. Famílias inteiras descem de automóveis compridos e comem, com as mãos, uma galinha assada gostosíssima, por 55 cruzeiros.  
(MARIA, 1989, p. 77).

A chácara atraía os viajantes tanto pelo sabor do alimento quanto pela forma espontânea de saboreá-lo. Esses detalhes chamam a atenção para um lugar anacrônico que destoava do movimento de transformação da Capital



Federal em cidade cosmopolita. Por outro lado, esse espaço de refúgio e nostalgia, de certa forma, está inserido na lógica do capitalismo por tornar-se também um ponto turístico muito bem explorado pelo seu proprietário: “A casa dá água, sabão e toalha, de maneira que ninguém se enjoa de empunhar uma titela ou uma coxa, mordendo ao jeito de Henrique VIII”. (MARIA, 1989, p. 77). É como se o cliente pudesse voltar no tempo e comer à moda antiga, revivendo um ritual distante da atual vida urbana, acrescentando “apenas” o fato de ter que pagar por isso.

Tais espaços ainda permaneciam como reservas para uma posterior exploração, de acordo com as demandas de emprego e moradia que direcionava a urbanização da cidade. Esses lugares, como, por exemplo, a Zona Oeste, em especial o bairro de Jacarepaguá, devido à distância do centro e também das dificuldades geográficas, na década de 1950, ainda apresentavam uma baixa urbanização: “Chega-se, depois, a Jacarepaguá, onde se vê o nome de Breno da Silveira, escrito em muros, paredes e placas de centros eleitorais. As setas indicam, insistentemente, a chamada *freguesia* e, mesmo na *freguesia*, não acontece nada”. (MARIA, 1989, p. 77). O destaque vai para a Freguesia, sub-bairro de Jacarepaguá que na época era palco de algumas construções mais luxuosas, um posterior recanto da classe média-alta.

Na sequência da crônica, há um interessante contraste de cores entre a estrada Três Rios que cortava a mata em direção à Zona Norte e os bairros da periferia. Primeiramente, temos a descrição do caminho que atravessava a floresta. Nesse, chama a atenção o tom de descoberta e a sensação de se estar num espaço propício à evasão, o que leva o leitor a imaginar uma aventura pela região ainda a ser desbravada:

O começo da subida é a estrada em construção, de barro incerto, pastoso e denso. Em muitos lugares, sente-se que o automóvel está cortando a mata meio devastada, mas ainda poderosa. À noite, sem pensar em assaltantes, é muito gostoso parar o motor e apagar os faróis. Os momentos da primeira escuridão são chocantes. Mas, depois, se houver um mínimo de minguante, no céu, a luz se filtra nas árvores e desenha, na

estrada, uma porção de coisas, que são sombras da mata – tudo isto em fundo silêncio. (MARIA, 1989, p. 77).

A mistura entre o verde da floresta, o marrom do barro da estrada, a escuridão da noite e a leve claridade da lua, além de demonstrar a capacidade do cronista em desenhar ou colorir o espaço e suggestionar as emoções, aponta também para a hibridez entre a natureza ainda intacta e o movimento de abertura de caminhos para o desenvolvimento da cidade. O que merece relevo é justamente o fato de ser este espaço de passagem, entre-lugar da metrópole. Nesse “túnel” por entre a floresta, resgata-se um tempo no qual eram muitas as dificuldades de locomoção em que conseqüentemente tornavam-se maiores as distâncias entre as várias regiões do Rio de Janeiro.

E para dar esse tom cromático ao texto, Antônio Maria repete a estratégia de explorar as combinações de sintagmas como no trecho final: “Mas, depois, se houver um mínimo de minguante, no céu, a luz se filtra nas árvores e desenha, na estrada, uma porção de coisas, que são sombras da mata – tudo isto em fundo silêncio” (MARIA, 1989, p. 77). São nítidas aqui as frases entrecortadas que tornam a imagem espécie de caleidoscópio que mistura as diferentes cores ao tom do luar no meio da mata. E a mescla de sensações, a sinestesia, está garantida pela aproximação de palavras como em: “tudo isto em fundo silêncio”, algo que torna o texto mais expressivo e parece levar o leitor a estar próximo do sentimento do autor ao descrever tal espaço.

Em contraste com essa tranquilidade e beleza que faz bem ao olhar do homem aventureiro, temos a região norte ou os subúrbios da metrópole que trazem um efeito diferente à visão. Tendo como marca a maior densidade demográfica e a carência de aparatos governamentais como escolas, hospitais e segurança, a imagem que se tem é a da pobreza hiperbólica. Como se fosse um artista plástico, Antônio Maria desenha a imagem dessa região, apontando a inserção da pobreza no horizonte da cidade: “Logo depois, começa o asfalto. À esquerda vêem-se toda a Zona Norte e muito dos subúrbios do Rio. A miséria está ao alcance da mão, porque a favela começa no debrum da estrada e só acaba lá em baixo, no trilho do bonde”. (MARIA, 1989, p. 77). Aqui, ao

contrário da estrada Três Rios em que a sensação era de tranquilidade e isolamento, tendo a lua como grande artífice da natureza, o cronista desenha a pobreza pendurada no morro. Num primeiro momento, Antônio Maria traz essa ilustração da favela à distância, dando destaque ao conjunto das casas e a disposição destas no morro que ele avista. Ao se dizer que a pobreza está à mão, há um realce não só no modo como esta figura aparece no seu campo de visão, mas, de outra forma, expõe a divisão de classes na organização do espaço. Ainda que no Rio de Janeiro não haja uma separação geográfica muito nítida entre as classes sociais, Maria focaliza nesse trecho o modo como os pobres foram “alojados” nos subúrbios. Além disso, com a disposição destas casas no morro não é difícil imaginar, mesmo à distância, a condição de vida dos moradores.

Contudo, é quando se aproxima o olhar que podemos observar um cenário de abandono onde as pessoas se confundem com animais na busca pela sobrevivência:

Moradas pequeninas, frágeis, mal cheirosas. Mulheres descalças, fumando cachimbo e carregando latas d'água. Homens feitos urinando, sem cerimônia, nos pés de parede. Um negrinho imobilizado num tamborete, enquanto o pai lhe corta o cabelo duro. Meninos, porcos e galinhas comendo coisas do chão. Se a cada pessoa perguntarmos: “Como vai você?” Dirão todas: “bem, obrigado”. O homem é frívolo e necessário. Paciência. (MARIA, 1989, p. 77-78).

Se de longe a miséria estava diluída no conjunto das casas, nessa descrição em *zoom* ela está impregnada em cada um dos elementos que formam esse quadro desolador. A pobreza nos é apresentada através de uma série de adjetivos que indicam a proporção desse longo processo de exclusão. As casas são “pequeninas”, “frágeis” e “mal cheirosas”, uma descrição negativa que abrange a dimensão e a sua falta de asseio. Enquanto as mulheres estão sem sapatos e carregam água para as casas, os homens fazem suas necessidades fisiológicas ao ar livre, deixando o espaço inabitável. A vida nessas condições se transforma num desafio diário e as crianças, símbolos do futuro, não transparecem nenhum tipo de esperança. A imagem que mais chama a atenção e pode resumir a cena é a junção de três substantivos

distintos no significado, mas unidos pela fome: “Meninos, porcos e galinhas comendo coisas do chão”. (MARIA, 1989, p. 78). Aqui, apenas a vírgula separa os meninos dos animais. Nesta frase, os substantivos “porcos” e “galinhas” funcionam como elementos descritivos ainda mais fortes que qualquer adjetivação negativa. Assim, esses garotos podem ser lidos como signos da injustiça social e ao leitor fica o gosto amargo de enxergar o outro lado da “Cidade Maravilhosa”.

A construção dessa gravura com cores realistas e a denúncia da extrema pobreza nas favelas do Rio, em oposição à beleza da floresta e da Zona Oeste (rural) aponta para uma cidade em forma de mosaico, imagens de um histórico processo de exclusão. E esse final de viagem pela cidade aponta que paralelamente aos pontos turísticos existe o outro lado, aquele da pobreza acumulada, dos homens que lutam pela sobrevivência e são signos da falta de investimento público, sujeitos em desconformidade com os encantos do Rio de Janeiro turístico. Fica evidente também a posição de Maria como um escritor polivalente que parece unir as duas pontas da cidade, ou seja, apresenta o nível e a modulação das diferenças sociais.

Nessa crônica em especial, temos mais evidente um traço já mencionado em outros textos. A impressão é que Antônio Maria na descrição da cidade vai do “belo” ao “feio”, como se quisesse dizer que todo o luxo do Rio de Janeiro ou de qualquer metrópole não exclui a pobreza. A miséria para ele nunca é minimizada, ou colocada em segundo plano, ela está sempre presente. Contudo, ainda que na parte final da crônica seja possível vislumbrar um discurso de denúncia, podemos dizer que, no todo, trata-se de uma viagem subjetiva não apenas por caminhos geográficos, mas, sobretudo, um recorte lírico de sensações geradas pela fuga do cotidiano da metrópole. Por esse viés, os caminhos do descanso expressam uma espécie de terceira via, pois, por entre os paredões naturais e as construções de cimento, existe a cidade rural e a cidade suburbana, ambas com características próprias, simbolizando etapas da história de uma metrópole paradoxal.

### 3.5 VISITA A DOIS BAIRROS NOBRES DA 'GRANDE TIJUCA'

A cidade pode ser observada por diversos ângulos, a depender de quem a olha e com quais objetivos. Em muitas crônicas de Antônio Maria, o Rio de Janeiro se revela uma metrópole com inúmeros atrativos tanto para os próprios cariocas quanto para aqueles que a visitam. Aos leitores, muitas vezes, fica a sensação de se estar a bordo do Cadillac 1950 do cronista, adentrando espaços que parecem se opor à urbanização, o que os tornaria recantos próprios para o lazer em um tempo no qual a cidade recebia os fortes ventos do progresso:

Quando acaba a Conde de Bonfim, você entra à direita e começa a subir. A noite está quente e, se por graça de Deus, seu automóvel é de capota de pano, é bom baixar. A moça vai reclamar, em nome do penteado, mas é necessário argumentar que os cabelos dela são lindos, voando; que um lenço, por mais bem posto que seja, fará com que sua cabeça fique parecida com a dos aviadores antigos – com as cabeças de Sacadura Cabral e Gago Coutinho<sup>28</sup>. (MARIA, 1989, p. 78).

Nesse início da crônica “Alto da Boa Vista e Floresta”<sup>29</sup>, há um convite ao leitor para que este saia da cidade e suba não só geograficamente, mas também que exercite o seu lado aventureiro. Outro aspecto curioso é o fato de a crônica ser transformada em narração de uma possível aventura fora do espaço urbano, sendo o autor uma espécie de guia turístico ou cicerone desinibido que tem muitas dicas a dar ao leitor. Esse tom instrucional fica evidente pelo uso do imperativo e também nas frases que antecipam as possíveis reações da moça, o que na sequência é apresentado um contra-argumento para que se possa se sair bem no intento de convencer a acompanhante a seguir a viagem da maneira mais tranquila possível.

Também é interessante notar que o cronista já no início destaca a diferença de clima entre o final da Avenida Conde do Bonfim e o início da

---

<sup>28</sup> A primeira travessia aérea do Atlântico Sul foi concluída com sucesso pelos aeronautas portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922, no contexto das comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil.

<sup>29</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

estrada que leva ao prazer do encontro com a natureza. É como se o vento representasse a liberdade e o carro conversível fosse o ícone do homem burguês que pode se locomover em grande estilo. Em busca de novos ares, especialmente os naturais, o melhor caminho seria partir do bairro Alto da Boa Vista em direção à Floresta da Tijuca, mais especificamente a “Gruta de Paulo e Virgínia”, nome dado em homenagem ao romance de mesmo nome do francês Bernardin de Saint-Pierre, livro muito apreciado pelo Barão de Escregnolle, nomeado administrador da floresta por Dom Pedro II.

Ao longo da estrada que leva ao bairro, vê-se a imagem do lazer em conjugação com a natureza, sem o *glamour* da orla de Copacabana, ou seja, espaço propício ao deleite do turista:

À margem da ladeira, na grama lisa que acompanha o asfalto, casais tijucanos trouxeram travesseiros e estão tirando partido da noite calorosa. De barriga para cima, mandam seus problemas ao inferno e dizem frases da marca de “nada mais lindo que o céu do meu país”. Depois, quando chegam em casa, é que vão ver o corpo todo picado de micuim. (MARIA 1989, p. 78).

Deixando lá embaixo o peso da cidade, os tijucanos fazem deste espaço recanto para as noites quentes do Rio de Janeiro. E como aponta Antônio Maria, o único incômodo de se estar ali são as picadas de micuim que só serão percebidas quando o visitante voltar para a casa onde a realidade vem à tona. Vale frisar que, nesse trecho, como em muitos outros dessa crônica, o escritor parece forjar um lirismo bucólico, ironizando a idealização do espaço. Isto porque no meio das frases que indicam a beleza e calma do lugar, estrategicamente Maria insere elementos desabonadores que apontam para outro significado desse espaço. Se a sensação de deitar na grama e respirar o ar puro é algo positivo, o fato de ter-se o corpo todo picado de micuim, relativiza o bem-estar proporcionado pela exposição à floresta. É como se o autor usasse de uma linguagem plástica para descrever os aspectos positivos e, de outro modo, fosse mais direto quando trata dos senões de se estar ali, de modo desprotegido, à mercê das intempéries do lugar.

O cronista segue viagem pela mata dentro do seu carro, e o leitor é convidado a passear até que acabe a gasolina do automóvel. Nesta rota, observa-se que muitas casas simbolizam o ideal burguês de descanso. As pessoas abastadas constroem os chalés para suas férias de verão ou para os dias de folga, enquanto os pobres ficam deitados no gramado, à mercê dos mosquitos:

São grandes e bonitas estas casas da beira do caminho. Gente que se preza tem chalet de verão por essas bandas. Jardim, piscina, um manga-larga para o passeio de tarde, **uns dois ou três automóveis para ir buscar boatos na cidade, rede no terraço, canastra, buraco, passeinho ali por perto para importunar os casais nos automóveis parados.** (MARIA, 1989, p. 78). (grifo nosso).

O distanciamento da cidade e o isolamento do lugar trazem a sensação de outro ritmo de vida, sendo um ícone do prazer burguês. Assim como vimos na crônica anterior, tal aspecto fica nítido não só pelo uso de alguns substantivos, cujo campo semântico remete ao lazer próprio dos ricos (“rede no terraço”, “canastra”, “buraco”), como também pelo expressivo tom irônico do cronista ao numerar a quantidade de carros, como se esses fossem apenas simples objetos que servem para retirar o possível enfado dos endinheirados em estarem cercados pela natureza (“uns dois ou três carros para ir buscar boatos na cidade”). Outro elemento a se destacar é o fato de tal região servir como “motel” aos casais que se deslocam dos bairros da Capital Federal para encontrar silêncio e privacidade neste recanto campestre, ainda pouco habitado. O mais curioso é que o cronista usa do seu costumeiro tom jocoso para informar que esse espaço tanto pode servir para a classe média que “compra” o lugar e assim desfruta de suas benesses, como também funciona enquanto espaço para a fuga dos casais que querem se relacionar sexualmente sem gastar nada. Assim como acontece no início da crônica, Maria deixa pistas de que há na sua linguagem um sentido corrosivo que desconstrói a pompa que o próprio escritor ensaia apresentar ao longo do texto. Há o discurso oficial que ressalta a beleza do lugar, a verdade incontestável do conforto merecido dos moradores, o alto valor que se dá ao

clima da natureza. Contudo, Maria não esconde o contra-discurso oficial e deixa pistas de que se deve relativizar qualquer tipo de visão unilateral da realidade, especialmente num lugar tão sugestivo. Por isso, os passeios que alguns moradores fazem pelas estradas servem-lhes como entretenimento, ou seja, um exercício físico muito prazeroso não só pela caminhada como também pelos reveladores flagrantes ao longo da estrada. De outro modo, se o passeio é para os moradores uma forma de lazer, para os casais em busca de sexo, a presença dessas pessoas é algo inoportuno, ou seja, o espaço pode ter vários sentidos, a depender de quem e com qual objetivo cada um o usufrui.

O cronista sugere também que no ambiente da mata a viagem não é só geográfica, mas, sobretudo, uma mudança de vida, pois a cidade de concreto e as doenças causadas pela poluição, pela falta de asseio entre outros problemas de saúde pública, parecem ter ficado distantes: “Cheiro de mato e de flor. Vem a vontade de morar uns anos por aqui, sem sair daqui e, com o tempo, ficar um pouco vegetal. Não ter defluxo, axilose, pé chato, afta, caspa e dor de dente”. (MARIA, 1989, p. 79). Interessante comentar que de modo irônico Maria alude ao texto “O mato” de Rubem Braga, no qual o capixaba narra a fuga de um homem urbano para o interior da mata. Ao se ambientar com o lugar, o sujeito tem a sensação de que está se transformando em um ser vegetal. Porém, ao contrário de Braga que resume a vida urbana através das reuniões, do telefone tocando e dos diversos outros compromissos urbanos, Antônio Maria concentra-se jocosamente nas doenças mais populares a que as pessoas estão sujeitas, referindo-se a outra classe social.

Nesse ideal de vida no qual o sujeito metaforicamente se transforma em vegetal, há também uma crítica aos problemas da urbanização desenfreada que não vem conjugada com as estruturas necessárias para os habitantes. E para quem não pode comprar o pedaço de terra ao longo da estrada fica apenas a possibilidade de trafegar por entre os ares naturais da Floresta da Tijuca, como costumam fazer os casais em seus automóveis. Nesse sentido, Maria faz questão de colocar no topo da lista dos frequentadores os namorados e os recém-amigos, sugerindo serem o clima propício e o distanciamento da cidade bons motivos para se passar um longo tempo nessa região: “Agora,



entram centenas de namorados, pretextando a noite quente, com as melhores intenções deste mundo, sentindo o cheiro da rosa que desabotoou de manhã e ouvindo o canto esparso de passarinhos com insônia”. (MARIA, 1989, p. 79). Como é de praxe nas crônicas de Antônio Maria, a ironia está presente nas entrelinhas, como se ficasse dito que as verdadeiras “melhores intenções” dos casais não é sentir o cheiro da rosa e o canto dos pássaros, mas algo menos poético como transar em meio ao mato que cobre essa região.

Narrando a continuidade de uma suposta aventura ao lado de uma moça, o cronista transcreve o discurso desta em defesa de sua honra e inteligência, deixando claro ao companheiro se tratar de uma jovem de família:

Quando o seu carro passa pelo Sacré Coeur<sup>30</sup> a moça que vai ao seu lado toma um jeito de saudade e diz sempre: “foi aqui que eu estudei” e conta uns três ou quatro casos, onde aparecem nomes já manjados de algumas freiras. Não satisfeita, em favor da estirpe, a moça dirá que esses colégios são rigorosíssimos, que só aceitam meninas das melhores famílias – e contará, com a revolta do uso, o caso de Bibi Ferreira que não foi aceita porque o pai era artista. Aí, depois do show de pedigree, você chegou ao portão da Floresta. (MARIA, 1989, p. 78-79).

Aqui, o cronista, como quem tem experiência no assunto, ilustra ironicamente o jogo de máscaras que os sujeitos utilizam para se valorizar e fazer com que o outro tenha certeza da origem nobre e caráter do interlocutor. É como se as moças fingissem inocência, aceitando adentrar esse espaço isolado com a finalidade de sentir novos ares e desfrutarem de um bom-papo sobre as artes plásticas. Do mesmo modo, os moços, com idêntica intenção, mostram-se apenas interessados em ser uma boa companhia para essas jovens inocentes. Todavia, deixa-se transparecer que, no fundo, a intenção é mais carnal, e a poesia é apenas pano de fundo para disfarçar o desejo sexual mútuo.

Na sequência, há a inserção de outros aspectos sobre a floresta, destacando lugares turísticos e suas histórias: “Neste portão entrou um monge

---

<sup>30</sup> Monumento religioso. O nome Sacré Coeur faz referência à basílica do Sagrado Coração é um templo da Igreja Católica Romana em Paris, sendo, também, o símbolo do bairro de Monte Martre. A basílica está localizada no topo do monte Martre, o ponto mais alto da cidade.

– há uns 3 anos e virou árvore ou zumbi, talvez, mas ninguém soube dele nunca. (MARIA, 1989, p. 79). Maria utiliza-se do humor e da ironia para jogar com a ideia de que por detrás da simbologia que envolve os lugares descritos existe o uso popular, especialmente pelos moradores de outras regiões que fazem proveito de outros encantos da mata. Esse aspecto é o não oficial e só pode ser descrito por alguém que sabe das histórias que não constam nos panfletos sobre a Floresta da Tijuca. Assim, Maria ressalta na frase acima a mescla entre o sagrado e o profano, já que as lendas dão conta de que religiosos visitavam os lugares para fazer suas preces. O monge que virou flor parece ser uma chistosa referência ao discurso oficial que povoa a mente das pessoas.

Descrevendo o mosaico de cores e aromas, o cronista faz menção a um ponto muito visitado na floresta:

Surgem centenas de placas, mostrando os caminhos e você escolhe uma para seu guia: 'Gruta de Paulo e Virgínia'. Uma capela, à direita, dá margem a que se fale em Cândido Portinari – assunto seguro durante meia hora (lá dentro, há um painel de Candinho). Então você vai dizer uma porção de coisas interessantes sobre pintura. (MARIA, 1989, p. 79).

O tom didático de Maria, nitidamente baseado em suas experiências amorosas, surge ao leitor enquanto possível instrução para que este possa, a princípio, desfrutar do lugar e também do clima oferecido, através de um bate-papo sedutor sobre pintura. O cronista sugere que se aproveitem as belezas naturais da região, evocando o trabalho dos artistas famosos que provavelmente se inspiram em lugares como este para criar suas obras-primas. Para defender sua tese de conquistador e mostrar erudição nas artes plásticas, discorre sobre alguns nomes de pintores consagrados, elegendo a intimidade destes como possíveis explicações para o gênio artístico, como por exemplo, Van Gogh: "(...) que cortou a orelha e deu a uma rapariga" (MARIA, 1989, p. 79). Sobre Gauguin, o cronista traz detalhes de sua biografia: "(...) é aconselhável não sair do livro 'um gosto e seis vinténs', carregando um pouco na narração de sua morte, com a face leonina, destruindo, nas chamas, sua pintura, toda ela feita sobre motivos e modelos do Taiti". (MARIA, 1989, p. 79).

Já a respeito de Pablo Picasso, devem ser frisadas as convicções políticas e também provocar ciúmes, falando da esposa do pintor espanhol: “Frisar bem que se trata de comunista, embora leve uma vida de burguês. Aproveitando, fale, com apetite, na esposa de Picasso, provocará um certo ciúme na moça-toda-ouvidos”. (MARIA, 1989, p. 79). Há também nesta lista os nomes de Pancetti e Matisse. Vale dizer que aqui Antônio Maria faz pausa na descrição da paisagem e traz ao leitor uma associação de ideias, pois a beleza da floresta suscita assuntos relacionados à arte.

Contudo, é novamente nítida a ironia ao lirismo bucólico que é forjado pelo cronista. Tal aspecto fica evidente quando Maria, em vários momentos, faz questão de mostrar que essa atitude ou fala é artificial e intenta seduzir a moça com a falsa erudição, como podemos ver nestas passagens: “(...) assunto seguro durante meia hora (...); “Então, você pode dizer uma porção de coisas interessantes sobre pintura”; “Num brilhante a propósito, é conveniente citar o caso (...); “(...) é aconselhável não sair do livro (...); “Aproveitando, fale, com apetite, na esposa de Picasso, (...); “Você dará uma nota de funda erudição se lançar um foguete assim: ‘eu gosto das marinhas, mas os melhores quadros são os pintados em Campos do Jordão’”. Em todas as frases acima citadas, o cronista deixa claro que o lirismo e ou a erudição apresentada não são gratuitas, intenta apenas convencer o interlocutor (no caso, uma moça) de que se trata de uma pessoa inteligente que merece crédito em todos os sentidos.

A busca pela Gruta de Paulo e Virgínia não é algo geográfico ou um estado de alma, mas simplesmente ironia à celebração das belezas naturais ou às verdadeiras intenções dos casais que buscam a tal gruta, como podemos perceber neste trecho: “À sua frente, continuará a placa da gruta ‘Paulo e Virgínia’, chamando para um lugar que nunca chega. Aqui e ali, um barulhinho de fonte. Depois, uma casa toda vermelha, proporcionando à moça o direito de exclamar: ‘esta é uma pinta de sangue na floresta’” (MARIA, 1989, p. 79-80). Interessante notar, a frase referente à gruta esclarece que é “(...) um lugar que nunca chega”, por isso, mais uma vez, o cronista deixa claro que a magia dessa gruta é somente uma desculpa para os casais adentrarem a floresta e, lá, cada um a seu modo, aproveitar desse isolamento urbano.

O clima lírico forjado pelo cronista aparece também na citação de Paulo Mendes Campos: “O instante é tudo para mim, que ausente/ Do segredo que os dias encandeia,/ Me abisma na canção que pastoreia/ As infinitas nuvens do presente...”. (MARIA, 1989, p. 80). Nestes versos fica sugestionado o ideal expresso num poema de Horácio, o “Carpe Diem” e o aproveitar o dia, nesse contexto, significa mais do que viver intensamente, quer dizer deixar os desejos fluírem e se possível na companhia de alguém. A natureza é uma espécie de abrigo que faz o homem imaginar-se livre das amarras sociais, como se a floresta fosse espaço de total liberdade:

Os caminhos da Floresta da Tijuca são redondos, inacabáveis e nunca levam à Gruta de Paulo e Virgínia. Não são caminhos, são pretextos. E você os segue, sem pensar no assalto que está a 2 minutos e a 1 metro de você. Sem saber que essa moça é um abismo. Sem atentar para os canhotos do seu livro de cheques. E você continuará, até que o ponteiro da gasolina descanse no suporte à esquerda do mostrador, até que o carro tussa e pare. (MARIA, 1989, p. 80).

O cronista, de modo irônico, desconstrói a ideia de romantismo que esse passeio possa sugerir, pois, ainda que o lugar inspire outra vida, a realidade não pode ser apagada com uma simples “passagem” pela floresta. Assim, ao mesmo tempo que constrói a imagem de um lugar idílico, também traz elementos que intentam desfazer essa visão idealizada, utilizando-se de substantivos e adjetivos próprios do campo semântico do mundo financeiro, sugerindo que todo o prazer ou aventura tem o seu preço.

Fica nítido que Antônio Maria trabalha com a ideia de caminho pela floresta em dois níveis. No primeiro, em sentido geográfico, descreve detalhes não só das belas residências que estão à margem da estrada como também dos pontos turísticos que atraem os casais. Nesta viagem, sugere-se que no interior da floresta há a sensação de se estar em um refúgio bucólico que traz o deleite não alcançado na rotina da metrópole. Já no sentido irônico, o caminho em direção à gruta Paulo e Virgínia torna-se espécie de refúgio sexual dos casais. Nesse sentido, a rota é inacabável, é cíclica, ou seja, não leva necessariamente a um ponto fixo, mas proporciona ao homem uma felicidade momentânea que pode ser quebrada a qualquer instante.

No final da crônica há o retorno à realidade e o homem recomeça o seu cotidiano com a sensação de que algo foi deixado para trás:

Ah, além daquele monge, que virou flor, pelo portão da Floresta passou muita gente, em clima de namoro suave e amigação em começo. Todos, depois de dar muitas voltas, saíram na Gávea Pequena pelos portões do fundo. Todos, menos o monge, que virou flor. (MARIA, 1989, p. 80).

Em tom cômico, o cronista insiste em sugerir outra imagem desse caminho da Floresta da Tijuca, pois ainda que o local seja cercado de uma imagem idílica, serviu, na realidade, de motel para muitas pessoas. A inocência dos passeios é tão inexistente quanto o monge que virou lenda, pois a maioria dos casais saiu pela porta dos fundos, ou seja, o lugar foi utilizado para a realização de amores proibidos, e, na melhor das hipóteses, para encontros esporádicos, infrutíferos. Vale frisar que tal leitura deve ser feita nas entrelinhas, pois o cronista sugere mais do que informa o leitor. Por isso, a crônica é polissêmica, cabendo ao público observar todas as nuances de sua escrita.

Podemos destacar que o texto excede a descrição dos caminhos turísticos da Floresta da Tijuca, porque além de apresentar o cenário, o escritor se projeta no texto, inserindo suas preferências pessoais e, assim, cumpre a função do cronista descrita por José Marques de Melo:

O cronista, ao relatar algo, nos dá sua versão do acontecimento; põe em sua narração um toque pessoal. Não é a câmara fotográfica que reproduz uma paisagem; é o pincel do pintor que interpreta a natureza, imprimindo-lhe um evidente matiz subjetivo. (MELO, 2002, p. 141).

Essa imagem do cronista enquanto pintor da natureza que expressa sua subjetividade na leitura do espaço aparece claramente neste passeio turístico pela Floresta da Tijuca e suas adjacências. Antônio Maria retrata muitos aspectos miúdos e, por isso, pode ser considerado uma espécie de cronista à antiga, alguém que relata os acontecimentos com o sabor do vivido. Assim, o grande lance dessa crônica é a ironia na descrição de como tal região da cidade foi explorada pelos seus frequentadores. Ao usar tal recurso, joga-se

com o fato de a Floresta ser a princípio inspiradora dos artistas, no sentido literário, mas no fundo ter servido aos ricos como momento de descanso e aos casais como um motel que inspira algum lirismo aos conquistadores de plantão. Há no texto uma série de imagens que levam o leitor a imaginar a beleza do lugar e também a interpretar o que há por trás dos encontros amorosos e dos inspirados discursos de ambos que escondem o desejo sexual. Passear com o cronista por esta região é descobrir outro perfil da Capital Federal que, além de ser entrecortada pelo mar e pela floresta, possui lugares que inspiram uma série de atividades, inclusive aquelas mais íntimas.

### 3.6 OS ENCANTOS E DESENCANTOS DA LAGOA RODRIGO DE FREITAS

A Lagoa Rodrigo de Freitas pode ser apreciada tanto por aqueles que caminham no seu entorno quanto pelos que a observam do mirante no Cristo Redentor. Em ambos os casos, apenas sob ângulos diferentes, é possível observar a mescla entre a beleza do colorido natural e a imponência das construções urbanas. Situadas entre o paredão verde da Floresta da Tijuca e o azul do Atlântico, este espaço foi explorado de diversas formas e apresentou diferentes configurações que apontam para os modelos de urbanização da cidade. Muito antes da “descoberta” do potencial imobiliário dessa região, a partir da década de 1940, o espaço que compreende as margens da Lagoa já apresentava conflitos e era de interesse de inúmeros segmentos, devido especialmente às riquezas naturais. De acordo com o historiador Antônio Martins Rodrigues (2012), o processo de ocupação da área se deu em cinco etapas, sendo consolidado apenas a partir de 1960 com a radicalização no movimento de retirada das favelas nas margens e a construção de habitações que atendessem aos interesses das classes sociais mais abastadas.

Fica nítido em todo esse processo que devido à distância do porto e do centro da cidade, a região serviu primeiro como refúgio para aqueles que queriam abrigar-se das doenças, inclusive a Família Real e os estrangeiros, passando posteriormente a ser explorada pelas fábricas que ali se instalaram. No início do século 20, eram duas as vantagens para os empresários: a abundância de água e o distanciamento do centro que já tinha uma estrutura urbana, abrigando os sindicatos que incentivavam as greves dos operários insatisfeitos. (RODRIGUES, 2012). Usufruindo de um amplo espaço, os industriais, com o auxílio do poder público, objetivando concentrar num mesmo local o trabalho e a moradia, iniciaram o processo de urbanização, trazendo não só os aparatos industriais necessários como também a construção de locais que promovessem o lazer da família dos empregados. Com o funcionamento dessas fábricas no Jardim Botânico não é difícil imaginar o intenso processo de poluição dos rios da região e conseqüentemente da Lagoa. Esse aspecto que não aparece nos pôsteres do Rio se agrava com o

aumento da população e com a falta de obras de saneamento. Vale destacar que nas décadas de 1920-1940 houve no Rio de Janeiro um grande movimento de urbanização incentivado pelos debates que ecoavam a ideologia modernizadora surgida na Europa. Segundo Antônio Rodrigues, a derrubada do morro do castelo, a construção das Avenidas Presidente Vargas e Epitácio Pessoa (no entorno da Lagoa), do hipódromo da Gávea, além de outras obras urbanas de grande porte, refletem um intenso movimento de derrubadas e aterros pela cidade. Além disso, devido à posição privilegiada da Lagoa Rodrigo de Freitas, a partir do projeto de urbanização da Zona Sul, houve um processo de desenvolvimento e integração das diferentes regiões da cidade. Se a ideia de “Cidade Jardim” às margens das águas, apresentada nos debates de 1930, não foi executada do modo planejado, houve pelo menos algumas obras como o canal de ligação entre a lagoa e o oceano, objetivando eliminar os problemas de insalubridade. (RODRIGUES, 2012).

Esse olhar para a conjunção entre natureza e urbanidade foi fundamental no processo de abertura das vias de acesso à Zona Sul. Nesse sentido, a Lagoa, por sua posição estratégica, não poderia prescindir de um projeto de modernização e embelezamento. Tal plano, disfarçado pela necessidade de saneamento da região, previa, entre outras obras de melhoramento, a derrubada das favelas que pipocavam nas margens desse cartão-postal.

Se não encontramos claramente todas essas informações históricas na leitura da crônica “A Lagoa”<sup>31</sup> de Antônio Maria, escrita no início da década de 1950, fica subjacente a existência de conflitos apresentados pelo escritor através do seu olhar crítico para o espaço. Apesar dessa abordagem mais preocupada com os efeitos da urbanização, não se pode dizer que se trata de crônica-protesto ou que o autor seja integrante de uma organização pró-natureza. O que se observa é um desenho híbrido, na voz do narrador ao mesmo tempo apaixonado pelo espetáculo da natureza e consciente dos problemas que a urbanização em volta da Lagoa trouxe para esta região valorizada pelo seu potencial imobiliário. O recurso para diluir uma crítica direta

---

<sup>31</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 25/11/1961.



à poluição no local foi criar metáforas, transformando a Lagoa numa mulher exuberante que sofre de maus tratos. Por isso, ao invés de lamentar a destruição da natureza, o cronista reclama que a Lagoa poderia ser mais bela se não fossem os senões que aparecem na sua face e no seu perfume, ou seja, a sujeira e a contaminação transparentes no espelho d'água.

No texto fica saliente uma mescla entre o encantamento pelas belezas naturais e a grande decepção pela presença destruidora do homem. Maria deixa claro que se parte do brilho natural resistiu aos intensos movimentos de urbanização, de outro lado, a Lagoa possui uma geografia complexa do ponto de vista sócio-econômico, pois “une” diferentes classes sociais, podendo assim ser lida como um dos signos do processo de formação da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, resumindo, trata-se de local extraordinário que merece esse tipo de comentário do cronista: “Viva Deus! Não sei de lugar mais bonito, em toda esta cidade. Vim descobri-lo tarde, mas certamente só o deixarei quando me mandar de vez para Petrópolis” (MARIA, 1994, p. 167).

O eixo da crônica é o contraste entre a beleza natural e a ação do homem, transparente, sobretudo, na poluição das águas. Utilizando-se de metáforas ou de imagens que suavizam uma crítica ao governo - um dos responsáveis pela poluição da Lagoa - Antônio Maria, já no início do texto, aponta que o mau cheiro das águas originar-se-ia de um castigo divino:

Deus foi cruel, por demais, para com a Lagoa Rodrigo de Freitas. Escreveu, ao destino de suas águas: ‘De tempos em tempos, havereis (Deus só fala na segunda pessoa do plural) de cheirar mal’. E a lagoa, tão linda, carregou a praga que se vem cumprindo, implacavelmente, para o resto da vida. (MARIA, 1994, p. 167).

Como já mencionamos, Maria evita ser direto e ao usar a ironia culpa a Deus e à própria Lagoa, os únicos responsáveis pelo odor insuportável que muitas vezes exala das águas. Obviamente o leitor entende essa crítica indireta aos verdadeiros culpados, compreendendo que o sentido do texto está nas entrelinhas. Ao invés de bombardear o público com reclamações estereis, opta-se pela linguagem conotativa e, assim, humanizam-se as águas, mostrando um sofrimento que pode tocar de forma mais efetiva não só o interlocutor mais

imediatos como também aqueles que posteriormente entrarão em contato com o texto. Do ponto de vista estrutural, observamos no trecho acima o entrecruzamento de dois discursos. Ao falar de Deus, o cronista faz questão de usar uma linguagem arcaica, mantendo o tom solene, próximo ao texto bíblico. Por outro lado, ao mencionar a Lagoa, Maria utiliza-se do discurso coloquial, demonstrando mais afetividade e sua admiração pela beleza do lugar. Outro aspecto interessante a se ressaltar é o largo uso de modalizadores ao longo do texto e em especial nesse trecho: “Deus foi **cruel** (...) a lagoa tem a sina de cheirar **mal**, ao mesmo tempo em que é **tão linda** (...) e a praga de Deus vem sendo cumprida **implacavelmente**, para o resto da vida” (MARIA, 1994, p. 167). (grifos nossos). Tais marcadores em destaque apontam para o realce que o escritor dá a esses elementos díspares, desenhando aquilo que mais se destaca na Lagoa: o paradoxo entre a beleza e a sujeira na água; o cheiro suave da natureza e o odor podre da contaminação; enfim, o belo e o desagradável.

Os problemas gerados pela invasão da natureza, especialmente da falta de infraestrutura de combate à poluição e o desleixo do homem que não preserva os recursos naturais, serão apresentados como se a Lagoa fosse um ser humano que possui problemas crônicos de saúde. Ao associar questão ambiental à praga de Deus, o escritor não só aponta para o “castigo divino” ao homem que tanto mal faz a esse ponto turístico e, por conseguinte, a si mesmo, como também se utiliza da crítica indireta quando diz que o problema é da natureza e não dos habitantes da cidade. Tal aspecto aparece ainda de forma mais evidente no segundo parágrafo da crônica: “É como uma bela mulher, que sofre de mau hálito. Tão bela e rejeitada!”. (MARIA, 1994, p. 167). Além do uso de qualificadores com sentidos opostos – “bela” e “rejeitada” –, esta personificação da Lagoa – convertida numa bela mulher que deveria ser amada, porém sofre com o desprezo – é outra imagem dos paradoxos da Capital Federal com a invasão dos espaços naturais, especialmente nesta região da metrópole. Seja na falta de planejamento ou pela falhas nas políticas públicas, esse lugar, que deveria estar na base da urbanização, tornou-se espécie de depósito dos rejeitos. Muitos relatórios da época apontam a

contaminação da água e, mesmo com algumas ações pontuais do governo, não deixou de ser vista como espaço para expurgo, algo comum em muitas outras cidades do Brasil.

Contudo, esse cartão-postal representa a luta contra os maus hábitos urbanos e, na visão do cronista, é palco de belos espetáculos que mostram uma harmonia da natureza que contrasta com a destruição nas bordas da água:

Hoje, por exemplo, a lagoa acordou mais linda que nunca. O vento, de asas soltas, voando alto, desce depois crispando a crista de suas águas. Os pássaros a sobrevoá-la felizes e embriagados de luz e liberdade. As borboletas em seu tonto esvoaçar, de folha em folha, ao mato ralo das margens. E alguns jovens namorados, que faltaram às aulas, passeando de mãos dadas na calçada em frente ao morro da Catacumba. A lagoa acordou de boa boca. (MARIA, 1994, p. 167).

Podemos observar aqui uma escrita que se assemelha às lentes da câmera a passear lentamente pelo espelho d'água e cujos movimentos das frases apontam para a sincronia de um instante que ficou eternizado no texto. A aliteração da letra “s” especialmente na frase: “O vento, de asas soltas, voando alto, desce depois crispando a crista de suas águas”, reproduz no texto a sensação do vento, assim como a simultaneidade dessas ações, reforçando a harmonia de uma natureza ainda resistente às investidas do homem urbano. Os detalhes dessa cena mostram que os habitantes naturais da lagoa – os pássaros e as borboletas – podem ser lidos como símbolos da beleza, liberdade e alegria em contraponto às péssimas condições de vida dos pobres moradores do morro da Catacumba que recebem como alento essa gratuita apresentação de gala da natureza.

Outro aspecto interessante a se destacar é o simbolismo das cores que espelham as alterações químicas da água. Descrevendo o ciclo diário da Lagoa, o cronista aponta as mudanças de tom que refletem a interação de vários elementos no interior das águas, tanto os naturais quanto os poluentes. Assim, os efeitos da urbanização podem ser sentidos numa escala limitada, muito diferente do arco-íris, pois parte-se do cinza escuro, passa pelo verde e volta ao cinza escuro no final do dia:

(...) A lagoa, de manhã, sua primeira água é cinza. Um cinza bem fosco. Ao meio-dia, reverdece aquele verde de *pipermint*. Às duas, começa a azular-se. E se acinzentá, outra vez, na agonia da tarde, na hora em as meninas do orfanato rezam suas rebeldes ave-marias. Depois enegrece, some e só volta no dia seguinte bem cedinho, no cio luminoso da manhã, quando é despertada pela sadia algazarra dos remadores do Vasco. (MARIA, 1994, p. 167-168).

Há aqui sugestiva denúncia dos efeitos negativos por trás dessa mudança de tom das águas. Nesta imagem, associa-se a alteração de cores à “integração” da Lagoa ao espaço urbano. As várias interferências dos projetos de urbanização modificam não só o desenho desse cartão postal como também alteram a vida que se forma ou se destrói no choque entre a natureza e a cidade. Novamente, se ilustram os problemas visíveis e invisíveis das águas através de uma imagem cromática. Como se fosse o desenho de uma aquarela, Maria insinua que de natural, pouco sobrou da lagoa. Por conseguinte, tais cores sinalizam a invasão da cidade por sobre a natureza e o fato de essa última sempre sair perdendo no confronto. O cronista utiliza-se de diferentes recursos linguísticos para expor no texto a sensação que essas mudanças de tonalidade trazem aos expectadores mais sensíveis. Por isso, as cores funcionam como substantivos que, para dar o tom exato do colorido das águas, necessitam de outra informação, ora os chamados adjuntos adnominais (Um cinza bem **fosco**) ora os complementos nominais (verde de *pipermint*). Tal estratégia, além de trazer mais plasticidade ao texto, tem a função de ressaltar o quanto essas cores mistas resultam da combinação de diversos produtos químicos, ou seja, Maria, no seu discurso estilístico, tenta dar ao leitor a noção exata dos problemas ambientais que já fazem parte do colorido dessa região nobre da cidade.

Estes paradoxos que servem de base para a descrição do cronista culminam em outro processo verificado na investida do homem por sobre esse território. Em decorrência das modificações históricas, essa região que antes era pouco valorizada por estar distante do centro e com poucas vias de acesso, algo que serviu de morada às pessoas de baixa-renda, transformou-se em ponto turístico com alto valor imobiliário. Na década de 1950, esse espaço, a

exemplo de muitos outros no Rio de Janeiro, congrega os desníveis sociais e aponta para um painel feito de intensas diferenças entre as classes:

À beira da lagoa moram os homens mais ricos e os homens mais pobres da cidade. As mulheres mais saudáveis e as mais doentes. As crianças mais bem vestidas e as mais nuas. Tudo os intriga e separa. A desdita exagerada dos pobres atinge o estado de graça dos ricos. A prosperidade extralimitada dos ricos faz mal à fome dos favelados do morro da Catacumba. (MARIA, 1994, p. 168).

O quadro apresenta uma separação radical em termos econômicos que se projeta em diversos níveis. Tanto a saúde, reflexo das condições de vida de cada classe quanto o vestuário ou a falta dele nas crianças pobres marcam o distanciamento entre esses sujeitos. Porém, é a fome em contraste com o desperdício dos ricos que intensifica o processo e torna mais dramática essa desproporcional relação. O cronista apresenta essa “convivência” destacando que aquilo que falta aos pobres foi transferido aos ricos e assim ressalta o histórico processo de exclusão social, algo mais evidente no Rio de Janeiro, graças a uma geografia que associa marginalização ao surgimento de favelas nas encostas dos morros. Vale destacar que nesse trecho não é apenas o conteúdo que chama a atenção, mas também a construção das frases e o recurso do paralelismo no qual a primeira afirmação depende ou resulta da segunda. Os aspectos positivos relacionados aos ricos estão em desconformidade proporcional à falta de recursos dos pobres. Podemos dizer também que, à medida do aumento das construções dos ricos, o espaço em torno da Lagoa se valoriza, e as favelas passam a ser vistas como um estorvo ao desenvolvimento da região. O argumento de que era urgente sanear o bairro e efetivar a transferência dos pobres para outros espaços alterou a paisagem, dando a posse simbólica da natureza aos mais favorecidos.

E como já ressaltamos em outras partes dessa crônica, Maria imprime na escolha das palavras e organização das frases, a imagem dos paradoxos que envolvem esse famoso ponto turístico. Para dar maior visibilidade aos desníveis sociais, como já dissemos, as frases utilizadas nesse parágrafo só

existem por pressuporem a subsequente, num “trançado” linguístico que procurar retratar essas incongruências da realidade.

No entanto, o registro em tom poético marca um momento no qual apenas um elemento poderia ser considerado ponto de equilíbrio, pois não haveria nenhuma barreira que pudesse interceptar nem o olhar dos ricos e tampouco o olhar dos favelados, com a vantagem para estes últimos que tinham o “privilégio” de morarem mais no alto do morro. Assim: “só uma coisa os une: a lagoa, que todos gostam de olhar, com a mesma humildade, o mesmo consolo e o mesmo enlevo, a mesma fortuna. Só a beleza nivela os homens economicamente desnivelados”. (MARIA, 1994, p. 168). Esse “nivelamento” do ponto de vista da fruição estética é acentuado pelo cronista através da repetição da palavra “mesmo” que, associada aos substantivos “humildade”, “consolo” e “enlevo”, posicionam os homens abaixo da força exuberante da natureza que não está atrelada a nenhum indicador sócio-econômico.

Pelo que verificamos nesse texto, ainda que haja uma recorrente crítica à poluição das águas e ao acentuado desnível social dos habitantes do entorno, o cronista, sem mencionar diretamente o processo histórico que uniu essas diferentes classes sociais, metaforicamente destaca que o encanto da natureza seria o único fator de aproximação entre os homens socialmente desunidos. Antônio Maria trouxe para a crônica não só as imagens reais de um problema típico das grandes cidades, ainda mais visível no Rio de Janeiro, como também soube contemplar os sentimentos proporcionados pela mescla do urbano com os elementos próprios daquele espaço. Se existe um tom mais político através das referências explícitas à situação precária dos habitantes do Morro da Catacumba, também é visível uma escrita mais plástica e literária que vai muito além da descrição dos efeitos da urbanização. Vale dizer que, ao longo do texto, o cronista registra diversas nuances que se lhe apresentam na complexa organização do espaço, especialmente do modo como a vida se manifesta e possui um colorido diferente na região.

Se os jornais da época noticiavam os desastres ecológicos, a violência e os problemas cotidianos advindos dos conflitos sociais, Maria, sem deixar de

apontar alguns aspectos desta triste realidade, aposta na linguagem poética para fixar as imagens da dinâmica sobrevivência dos contrastes. Tal procedimento relaciona-se ao que Antônio Dimas chama de fusão entre o fato e a interpretação pessoal do cronista:

O processo de fusão dos elementos estimulantes liberta a crônica do contingente estreitamente histórico para empurrá-la em direção a um nível do menos ao mais intenso de literalidade; enquanto que seu apego a tais contingências, deixando facilmente exposto o estímulo inicial, favorece o emparelhamento ou justaposição do fato desencadeador à opinião do cronista. E neste caso, compromete-se a literalidade em benefício da referencialidade (DIMAS, 1974, p. 51).

A respeito dessa mescla entre o referencial que colocaria a crônica como um gênero jornalístico fadado ao esquecimento e as estratégias de tornar o evento comentado algo mais subjetivo, podemos dizer que este texto a respeito da Lagoa Rodrigo de Freitas, está para o segundo caso. E como exemplo deste desvio do factual, podemos citar a transfiguração das águas numa bela mulher que deveria ser amada, mas sofre com a poluição que a deixa com mau hálito crônico. Não se trata de denúncia ou de reportagem sobre a poluição, pois falta ao texto a objetividade necessária. Por outro lado, se a escrita perde em qualidade jornalística, ganha em literariedade<sup>32</sup>, pois as imagens polissêmicas, incluindo o cromatismo do olhar e a reprodução dos sons da natureza pela aliteração da letra “s”, somados ao nível semântico, especialmente pelo uso da ironia, fazem desse retrato da Lagoa uma escrita literária na qual o cronista imprime maior visibilidade aos sentimentos e à linguagem, nos seus vários aspectos, em detrimento da informação.

---

<sup>32</sup>Literariedade do Rus. *Literaturnost*, por intermédio do fr. *littérarité*. Roman Jakobson, um dos próceres do Estruturalismo, propôs o termo ao afirmar que “o objeto da ciência literária não é a literatura”, mas a ‘literalidade’ (*literaturnost*), isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (*A Poesia Russa Moderna*, 1921: 1, cit. Por Eikhenbaum 1996:37). (...) “Especificidade da obra como texto; aquilo que o define como espaço literário orientado, isto é, configuração de elementos regulada pelas leis do sistema. Opõe-se à sublitteratura, espaço literário não orientado: opõe-se ao falar cotidiano, espaço inteiramente aberto, ambíguo, pois que a sua sistematização é indefinidamente posta em causa (Meschonnic 1970, I 174). In. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 263-264.

#### 4. O COTIDIANO DA CIDADE

Para complementar os registros de Antônio Maria sobre a cidade, selecionamos aqui alguns crônicas que, diferentemente das analisadas anteriormente, colocam o homem urbano em primeiro plano. O ângulo do cronista se direciona para os diferentes aspectos que envolvem a vida dos habitantes das grandes metrópoles, deixando pouco espaço para os aspectos geográficos.

No texto “Amanhecer em Copacabana”, Maria descreve o movimento urbano na famosa avenida desse bairro. Deixando de lado a visão do turista e se concentrando nos mais corriqueiros aspectos (o homem gordo que mergulha no mar, a mulher que passeia com o seu cachorro, os carros e ônibus que trafegam pela Avenida Beira-Mar) temos o lado pouco glamoroso da ‘Princesinha do Mar’. Vale apontar que nesse texto, Antônio Maria questiona o seu mau-humor e “incapacidade” de enxergar a beleza na rotina da cidade, mostrando que o ritmo urbano parece ter invadido a natureza – no caso a praia de Copacabana – que também é contaminada pela lógica da sociedade do consumo.

Outro texto representativo desse olhar de Maria para a rotina da cidade é “Banco da praça”. Entre os vários significados deste espaço, observa-se a curiosa posição da praça dentro da metrópole. De um lado, este é um ambiente público construído para uso coletivo. Por outro, pode ser interpretada também como espaço para potencial mergulho na reflexão pessoal e do lazer momentâneo. As praças possuem a ambivalência de estar no interior da cidade e ao mesmo tempo representarem uma pausa no cotidiano agitado da urbe, pois, pelo modo como foram construídas, elas são convidativas ao descanso, à fuga do ritmo urbano. O cronista observa que, nesse ambiente, o homem pode olhar para dentro de si e dialogar com os seus íntimos sentimentos. Além disso, o mais valioso não é a beleza dos pontos turísticos, mas a vida em movimento. Sinal disso é o encontro de um homem e de uma mulher no banco da praça. Ao escritor pernambucano, esse tipo de evento é mais importante que visitar lugares como Roma e Paris, por exemplo. Assim, vale dizer, essa



crônica é o resultado da pausa na vida urbana na qual o cronista pôde sentar na praça e de lá observar o cotidiano da metrópole.

Na crônica “Mulher nua na janela”, Maria discorre sobre o fato de muitos homens terem se transformado em especialistas na arte de observar mulher nua na janela do apartamento, indicando que essa prática se converteu em “esporte” a ser praticado com horário e equipamentos adequados. O narrador destaca vários aspectos que envolvem essa prática, inclusive a atitude das mulheres que de certa forma contribuem para a continuidade desse evento incluso no dinamismo das relações sociais. Na segunda parte do texto, o cronista comenta um evento pessoal em que, contrariando as expectativas, ao avistar uma mulher com a perna à mostra, liga para ela e pede que a esconda. Além do humor contido nesse ato inesperado, há o embaralhamento entre o espaço público e o privado. As mulheres que se “mostram” aos homens parecem tornar a intimidade algo público e os sujeitos que as observam invadem o espaço e convertem essa prática em algo social. Esse é o eixo do texto que também oferece outros pontos para reflexão.

Na crônica “Novembro-dezembro”, o foco é a mudança de ânimo nos habitantes da cidade com a chegada do fim de ano. Apontando a incongruência das diversas alterações no espaço urbano, Maria critica a fragilidade dessa euforia e a influência da sociedade do consumo na vida dos cidadãos. Incomodado com o clima artificial, o cronista aprofunda o olhar para as contradições entre a dura realidade e a expectativa de mudança no final de ano que modifica o ânimo da classe operária. Embora de modo distinto, os mais abastados também aderem a essa mesma euforia, aumentando o tempo de permanência nos bares e boates de Copacabana. A crônica mostra o movimento circular que envolve de um lado as dificuldades cotidianas e, por outro, os sonhos e as expectativas dos cariocas com a chegada do mês de dezembro.

Especialista em interpretar os segredos da noite carioca, Antônio Maria, no texto “Traz minha nota”, descreve a invasão do comércio de aparências em um espaço declaradamente boêmio: o bar. Através do olhar crítico e irônico, o escritor resgata os sentidos da palavra “noite” em diferentes contextos. Se nas

pequenas cidades, a noite, além de ser momento de descanso na rede, também promove a interação entre os vizinhos que utilizam a calçada para conversas mais íntimas; para muitos vaqueiros, dependendo do contexto, é mais vantajoso utilizar a noite para o transporte do gado. Maria também menciona que no período noturno, os pescadores do Nordeste sonham com uma vida melhor e têm o mar como espaço que de certa forma contém uma magia. A partir desses diferentes enfoques, há uma recuperação dos sentidos da palavra “noite” e aponta-se que, no Rio de Janeiro, os bares deixaram de abrigar a boêmia e se transformaram em local para o desfile de egos.

Ainda dentro deste tema, a crônica “Aquele noite sem ventura” traz um interessante registro dos espaços boêmios da cidade do Rio de Janeiro na década de 1950. Já no início, Maria dá mostras de estar decepcionado com o que assiste da sociedade dentro dos bares e boates. O debate se encaminha para os efeitos negativos da valorização da aparência e do consumo que se instalou nos locais de entretenimento. A velha boemia, sinônimo de bate-papo sobre literatura, música e cultura em geral, está cada vez mais rara, dando lugar a diálogos vazios, reflexos de pessoas também “desculturalizadas”. Descrevendo com vários adjetivos negativos o comportamento das pessoas da alta sociedade, Maria faz nesta crônica uma espécie de anti-coluna social e também aproveita para criticar os bajuladores de plantão que utilizam os espaços dos periódicos para a promoção pessoal. Neste tom crítico permeado de ironia, o autor interpreta as mudanças de hábito da sociedade e prevê a morte precoce das noites de boemia.

Pelo que foi descrito aqui, temos uma diversidade de olhares para o cotidiano da cidade e o cronista se mostra atento aos paradoxos que envolvem a vida urbana. Sem fazer crítica social ou investir em estereótipos, Maria nos apresenta uma leitura da metrópole ao mesmo tempo inteligente e bem-humorada.

#### 4.1 O DESPERTAR NA PRAIA DE COPACABANA

Antônio Maria figura entre os cronistas do Rio de Janeiro que dedicou grande espaço de sua obra à observação da Zona Sul da cidade, especialmente a orla de Copacabana. Podemos destacar aqui os olhares para o movimento noturno impressos nas crônicas “Roteiro de Copacabana” e “Giro noturno”, como exemplos de textos que trazem o clima dos estabelecimentos comerciais e a silhueta dos frequentadores, construindo um colorido perfil do bairro. Nestes escritos, Maria apresenta ao leitor do jornal não só o *glamour* dessa região famosa – já nos meados do século 20 – como também chama a atenção das autoridades para a degradação, especialmente o tráfico de drogas.

Vale destacar que esses textos tendem a adotar o tom descritivo, focalizando os aspectos mais significativos da Zona Sul da cidade. Porém, sem fugir do circunstancial e por apresentar elementos de ordem subjetiva através dos pequenos eventos que não constam nos manuais de história, Maria assume o papel de cronista das noites de Copacabana. Dentro dessa dinâmica, o espaço se mistura às projeções pessoais e a tensão entre os sentimentos do autor e os elementos do lugar observado trazem ao escrito uma densidade literária que sobrevive à ação do tempo. Assim, na crônica “Amanhecer em Copacabana”<sup>33</sup>, entram em cena as sensações de enfado e os efeitos da passagem do tempo no humor do cronista. Já no primeiro parágrafo, Maria fala de si e associa o tempo-espaço como elementos primordiais para a percepção da realidade:

Amanhece em Copacabana, e estamos todos cansados. Todos, no mesmo banco da praia. Todos, que somos eu, meus olhos, meus braços e minhas pernas, meu pensamento e minha vontade. O coração, se não está vazio, sobra lugar que não acaba mais. Ah! Que coisa insuportável, a lucidez das pessoas fatigadas! Mil vezes a obtusidade dos que amam, dos que cegam de ciúmes, dos que sentem falta e saudade. (MARIA, 1994, p. 97).

---

<sup>33</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 12/09/1959.

Nessas frases iniciais, o foco recai sobre o próprio “eu” do cronista. Os sentimentos são de cansaço e desânimo aparentemente causados pelo peso da própria existência. A palavra “todos” se refere às partes do corpo, algo que ressalta a intensidade do esgotamento físico e psicológico do eu-cronista. Os olhos, os braços, as pernas, referência à sua repetida mobilidade no espaço e os substantivos abstratos “pensamento”, “vontade”, ambos sendo o espelho de seus sentimentos deixam claro que há um profundo estado de alerta que ressoará na transcrição do espaço-tempo – o amanhecer num banco da praia de Copacabana no ano de 1959. A descrição desse “acordar da cidade” terá cores mais realistas, pois o escritor se mostra momentaneamente incapaz de se sensibilizar com aquilo que vê no horizonte. Faltar-lhe-ia a “obtusidade dos apaixonados” ou a “cegueira dos ciumentos” que proporcionam ao homem outro modo de enxergar o mundo. E tais sentimentos de enfado e cansaço mental estão expressos na organização das frases, especialmente pela repetição dos pronomes e na insistência em manter a mesma estrutura sintática das frases.

Vale registrar aqui que no início do século 20, Copacabana era apenas um areal que atraía muitas pessoas em busca de saúde. Com o crescimento da Capital Federal e a expansão para diferentes regiões, a Zona Sul adquiriu epíteto de lugar saudável que chamava a atenção pela tranquilidade e distanciamento dos problemas urbanos encontrados no centro e adjacências. A partir de 1930, esse espaço passa a receber uma intensa leva populacional que desvirtua os planos iniciais de ser um bairro aprazível habitado pela classe média alta. Nos anos 40 e 50, o desenvolvimento atinge seu auge e a transferência da boemia que se situava na Lapa, acontece de modo explícito, acarretando preocupação aos moradores e também àqueles que são atraídos pela infraestrutura da Zona Sul carioca. A violência se multiplica e o antigo bairro salubre transforma-se em espaço de conflitos, palco dos típicos problemas das grandes cidades.

E o mais interessante é que Maria se coloca como uma câmera que passeia de um lado ao outro da Avenida Atlântica em Copacabana e o leitor acompanha o movimento como se estivesse observando as imagens através

de uma tela. Para dar essa sensação de movimento ao texto, o cronista, além de descrever em bloco e na sequência, repete a mesma estrutura frasal, trazendo ao texto esse aspecto dinâmico que flagra um amanhecer na praia.

Nesse sentido, de certa forma, Maria assume o papel de observador-ativo de que fala Michel de Certeau ao apontar a relação do homem com a cidade:

O caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto. (...) Cria assim, algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da “língua” espacial, seja deslocando-se pelo uso que faz deles. Voltam certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros compõem “torneios” espaciais “raros”, “acidentais” ou ilegítimos. Mas isso já introduz a uma retórica da caminhada. (CERTEAU, 1994, p. 178).

Com base na relação falante-língua, o historiador francês faz uma analogia entre o homem e a cidade. Neste contexto, o habitante mantém com o espaço urbano a mesma atitude de dependência e também liberdade dentro do sistema. Por isso, a arte de “moldar” frases teria como equivalente uma atitude de construir novos percursos pela cidade. Essa ideia instigante levantada pelo estudioso pode se associar ao posicionamento do cronista em relação ao seu objeto, o amanhecer rotineiro na praia de Copacabana. Na construção do seu discurso-cidade, Maria imprime um olhar pessoal à movimentação urbana, mais especificamente ao perfil heterogêneo dos frequentadores da praia. Como observamos, aparece de um lado a moça feia com seu pequeno cachorro e o homem de roupão, apenas preocupado com o seu bem-estar. Em contraste com esses dois personagens burgueses, temos o bêbado com o esparadrapo na boca e a moça que chega com as marcas de uma noite intensa, ambos figurando como potenciais representantes da promiscuidade que tem lugar nas noites do bairro. Em meio a estes personagens, nesta dialética do cotidiano, temos a classe média a trafegar nos automóveis oficiais e também nos ônibus escolares, sujeitos de passagem que costumam ocupar esse espaço nos

horários não comerciais. Resumindo: no papel de cronista da cidade, Maria faz uma síntese do dinâmico amanhecer em uma praia urbanizada.

Contudo, há o realce dos aspectos peculiares da urbanização de Copacabana através do olhar poético não-convencional que flagra, por exemplo, o desfile da moça feia, o ressabiado homem que vai à praia de roupão, além de dar destaque ao sangue na lapela do bêbado. Aparece também, nesta seleção do cotidiano-discurso de Maria, o desgaste da maquiagem da moça que chegou da festa, imagem das noites boêmias no bairro. Por fim, para ilustrar esse flagrante de elementos díspares e ao mesmo tempo tão típicos das cidades, surge o banhista gordo que, por vergonha do volume do seu corpo, aproveita um horário de menor movimento para usufruir da praia. Esse relevo dado aos aspectos miúdos da cena pode ser resultado tanto da intenção do cronista de mostrar o outro lado da charmosa praia de Copacabana – a “Princesinha do Mar”, amada e festejada pelos compositores, artistas e poetas – como também expressar o seu estado de espírito, mais propício a enxergar o lado menos encantador, porém subjacente às belezas descritas nas poesias sobre o bairro.

E à medida que o dia avança, intensifica-se o movimento na orla da praia: “Os ruídos crescem e se misturam. Bondes, lotações, lambretas e, do mar, que se vinha escutando algum rumor, já não se tem o que ouvir” (MARIA, 1994, p. 98). Fica nítida a oposição entre o barulho natural das ondas do mar e os ruídos dos meios de transporte na movimentada avenida que separa a cidade do oceano Atlântico. Temos aqui o desenho de um espaço distinto de outro tempo no qual a praia era refúgio e a brisa do mar o único espetáculo a ser vivenciado pelos moradores. A cidade se projeta por sobre a natureza e as areias passam a ser espaço “colonizado”, de alto valor simbólico. Interessante notar que o olhar do cronista não está voltado para o horizonte marítimo, mas sim na direção dos transeuntes, da avenida, dos prédios, enfim, do cenário urbano que se limita com a praia. Essa posição pode explicar o cansaço e esgotamento do escritor a respeito de um cotidiano pouco salientado no discurso turístico da cidade do Rio de Janeiro. Tal perspectiva revela a integração entre os sentimentos do cronista e o espaço observado, originando

um texto colorido que aponta para a reescrita da cidade. Michel de Certeau, ao se referir à tensão entre os transeuntes e a urbe, salienta: “o espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos parece valer como o ‘sentido próprio’ construído pelos gramáticos e pelos linguistas visando dispor de um nível normal e normativo ao que se podem referir os desvios e as variações do ‘figurado’”. (CERTEAU, 1994). Antônio Maria parece apontar os desvios e o sentido “figurado”, humano da praia de Copacabana, deslocando sua visão para um conjunto de ações que evidenciam a cidade projetada através da duplicidade entre o “perceptível” e o “não visto” na intensa movimentação desse famoso bairro. Para tal, utiliza-se da descrição, enumerando os elementos que dão colorido especial à praia, repetindo a estrutura das frases para marcar a rotina, além do uso de qualificativos, na maior parte das vezes negativos, que apontam os sentimentos do cronista em relação ao espaço:

As pessoas e as coisas começaram a movimentar-se. A moça **feia**, com seu caniche de olhos ternos. O homem de roupão, que desce à praia e faz ginástica sueca. O bêbado que vem caminhando, com um esparadrapo na boca e a lapela **suja** de sangue. (...) O banhista **gordo**, de pernas brancas, vai ao mar cedinho, porque as pessoas de manhã são poucas e **enfrentam, sem receios, o seu aspecto**. Um automóvel deixou uma mulher à porta do prédio de apartamentos – pelo estado em que se encontra a maquiagem, andou fazendo o que não devia. (MARIA, 1994, p. 97). (grifo nosso).

Maria deixa claro que a praia não parece estar muito diferente de outros tempos, e a mudança está no olhar que ele lançou para a realidade:

Enerva-me o tom de ironia que não consigo evitar nestas anotações. Em vezes outras, quando aqui estive, no lugar destas censuras, achei sempre que tudo estava lindo e não descobri os receios do homem gordo, que vem à praia de manhã cedinho. E Copacabana é a mesma. (MARIA, 1994, p. 98).

Tendo em vista as reflexões de Michel de Certeau sobre o papel ativo do habitante na visão da cidade, essa afirmativa e autocensura do próprio escritor fazem-nos considerar aqui as já estudadas diferenças entre os escritos jornalísticos e a crônica. De um lado, é inerente às notícias e reportagens do

periódico a descrição objetiva da realidade, como se esta abordagem fosse o discurso gramatical e normativo da metrópole, na teoria de Certeau. Por outro lado, ao cronista reserva-se uma gama maior de opções, sendo que a sua impressão sobre o mundo real torna-se o mais importante no texto, ou seja, na alusão à cidade, seria uma espécie de língua coloquial em relação à ordem estabelecida. Ainda que Antônio Maria, nesse escrito, sublinhe os aspectos mais corriqueiros de Copacabana, fica nítido o seu envolvimento com o espaço e a tendência em projetar suas expectativas e decepções, algo que, na analogia do estudioso francês, explicaria a posição do homem dentro do espaço urbano. O mais interessante neste texto é que o escritor, ao contestar ironicamente sua capacidade de ver a realidade com os olhos poéticos, expõe a tarefa do cronista em extrair sentido dos pequenos eventos do cotidiano da cidade:

Nós é que estamos sem ressonância para a beleza e perdemos o poder de descobrir o lado interessante de cada banalidade. Um homem assim não tem direito ao amanhecer de sua cidade. Deve levantar-se do banco de praia e ir-se embora, para não entediar os outros, com a descabida má-vontade dos seus ares. (MARIA, 1994, p. 98).

Neste trecho final da crônica, Maria mantém o tom irônico e, ao criticar a sua própria postura diante das imagens do amanhecer de Copacabana, aponta, de outro modo, que por trás de um cartão-postal feito para o apreço do turista, pode existir vida, sem necessariamente adquirir as cores de um olhar romantizado, muitas vezes expresso nas músicas que eternizaram a “Princesinha do Mar”. O lado corriqueiro dessa região pode ter o seu ar poético e é justamente pelo valor desses flagrantes da vida fluindo no mais espontâneo movimento que Maria chama a atenção para a densidade humana que desfila nesse espaço.

Ainda que não despreze os aspectos específicos da orla de Copacabana, o cronista realça aquilo que há de mais comum numa grande cidade: as pessoas se movimentando no ritmo do desenvolvimento urbano. Além disso, sugere que a noite do bairro se assemelha ou é até mais intensa se comparada com outras regiões da cidade. No final dos anos 50, o conceito



de Zona Sul como signo do progresso e do requinte em contraponto à ideia de subúrbio ou Zona Norte, tidos até como sinônimos de pobreza e exclusão social já havia se consolidado. Nesse sentido, vale refletir: seria válido o raciocínio de que “Copacabana é a mesma”? Ainda que esse não seja necessariamente o foco do texto, vale frisar que os elementos naturais ou a beleza inspiradora do olhar devem ser observados por outro ângulo, levando em consideração o já intenso movimento de pessoas, veículos de transporte, além dos prédios que indicam a forte presença de moradores e também o potencial turístico do local.

Para entendermos melhor o perfil desse bairro, vale comentar aqui a posição de dois outros escritores. Primeiramente, o contista João Antônio, no texto “Ô Copacabana”, diz que a imagem propagada dessa praia é apenas uma máscara:

Copacabana mito, a máscara jamais caiu de todo. População grande e cosmopolita, princesinha do mar, esgoto, cloaca, classe média decadente metida a besta, vale tudo, bairro independente, hong-kong, cabocla, selva, mais um filhinho de dez anos batendo na mãe, bairro escroto e mijado de cachorros, gueto enfiado na Zona Sul, prensado entre o morro e o mar. Muda todos os dias, paraíso do anonimato e do provisoriado. Mas a máscara não caiu. E Copa se engana, amarrota, afana, apronta, estupora. Vai seduzindo e pungando turistas, iludindo otários, colhendo desavisados, cobrando alto, fintando estrangeiros, brasileiros e cariocas (ANTONIO, 2001, p. 80).

Interessante notar que o escritor mistura o lado romântico com o estritamente urbano e assim torna a imagem mais densa e próxima do cotidiano. Do mesmo modo que Maria, João Antônio traz para o público um perfil híbrido do bairro e, assim, torna a descrição ao rés do chão. Outro autor que pressentiu o resultado dessa tensão entre a natureza e as construções urbanas foi Rubem Braga que no texto emblemático “Ai de ti, Copacabana”, em forma de discurso bíblico, prevê a invasão do mar por sobre os edifícios, uma espécie de revolta do oceano:

(...) 5. Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se

abaterão. 6. E os escuros peixes nadarão nas tuas ruas e a vasa fétida das marés cobrirá tua face; e o setentrião lançará as ondas sobre ti num referver de espumas qual um bando de carneiros em pânico, até morder a aba de teus morros; e todas as muralhas ruirão. (BRAGA, 1981, p. 80).

Apenas por este pequeno trecho, podemos aludir à relação entre o pensamento de Braga e o olhar mal-humorado de Antônio Maria para o bairro de Copacabana. Ainda que utilizando estratégias distintas, os dois cronistas apontam para os efeitos da urbanidade neste antigo areal da Zona Sul. Assim, enquanto Rubem Braga se mostra apocalíptico e prevê uma catastrófica revolta da natureza pela invasão, especialmente dos aterros que ampliaram o espaço urbano, alterando a configuração natural, Maria, por seu turno, é mais cauteloso e registra os efeitos dessa urbanização desenfreada. Esse cenário complexo apresentado nas crônicas revela uma sincronia entre os dois escritores na descrição do bairro em contraponto à Copacabana romântica, festejada nas músicas.

A reflexão pontual de Antônio Maria a respeito de Copacabana pode ser melhor dimensionada se a compararmos com o quadro descrito também pelo autor no texto “Domingo”, sobre Ipanema, publicada no jornal em maio de 1957. Neste texto, a cidade é apresentada no momento de pausa na rotina do trabalho, ou seja, dia não considerado útil pelo comércio. Em um passeio dominical por esta famosa praia, o Rio de Janeiro lhe parece outro, suscita lembranças do Recife de mais de vinte anos atrás. Utilizando-se do olhar poético sempre pronto para o flagrante, Maria descreve um ambiente marcado pela sensação de liberdade e do entretenimento sem culpa que marca outra face da metrópole:

Passa uma mulher bonita, alta, com um “pêlo-de-arame” pela corrente. Mais adiante, uma outra espera alguém que a levará para uma mesa de biriba, ou que seja para uma cartada mais séria. Depois, um jovem casal de mãos dadas, rindo alto, segurando-se um no outro, para não cair da gargalhada. Um senhor com uma máquina fotográfica, à bandoleira. Aquele antigo ar dos domingos, voltando da infância, facilitava-me a intimidade que cada homem deve ter consigo mesmo. (MARIA, 1994, p. 219).

Contrastando com o amanhecer em Copacabana no qual a rotina da grande cidade emerge pelas cores do realismo, essa brilhante tarde de domingo em Ipanema apresenta as pessoas no dia de folga, propício para as atividades mais prazerosas. A cena descrita acima aponta para a imersão do cronista nesse clima da cidade enquanto espaço coletivo que também pode ser sentido como lugar de se expressar cada individualidade. Mesmo que dividindo o espaço, a rua, cada homem e mulher caminha, desfrutando de um momento social para o entretenimento. O cronista, embevecido pela magia do espaço, conecta-se consigo mesmo, com sua infância que era semelhante no prazer de aproveitar o tempo livre. Tanto nesta crônica sobre Ipanema como no amanhecer de Copacabana, Antônio Maria expõe as múltiplas faces da cidade pelo filtro de um escritor absorto pelas experiências pessoais, conforme atesta Vera Lins: “Faz crônica de si mesmo, enquanto faz a crônica da cidade ou, melhor, de um bairro: Copacabana dos anos 50! Vira do avesso a imagem de paraíso da modernização, quando fala da hipocrisia, da solidão, da miséria, dos que habitam”. (LINS, 1995, p. 119).

Podemos acrescentar ao comentário da estudiosa que, em contraponto a esse olhar mais arguto para o bairro de Copacabana, o autor apresenta imagens suaves de um domingo de sol em Ipanema. Vale destacar que, em ambas as crônicas, há intensa relação entre o espaço focalizado e os sentimentos do escritor. Se na visão do banal a respeito dessa famosa praia da Zona Sul, o cronista se mostra cansado para as belezas do amanhecer no banco da praia, no texto sobre o domingo em Ipanema, as imagens das pessoas se divertindo no domingo remetem a uma infância feliz na cidade natal.

Por fim, podemos dizer que nas crônicas de Antônio Maria, o grande termômetro para as descrições são os seus sentimentos mais íntimos que se misturam à percepção da realidade, construindo uma dinâmica imagem da cidade. Em analogia às reflexões teóricas de Michel de Certeau, Maria é um falante ativo que ao extrapolar o discurso oficial, reconstrói o cotidiano através da tensão entre os pequenos desvios e aproximações das imagens pré-concebidas da Capital Federal na década de 1950.

## 4.2 A CRÔNICA DE UM HOMEM NA PRAÇA

A sensação de se estar só no meio da multidão é uma experiência comum aos habitantes das metrópoles. Caminhar pela cidade, muitas vezes, traz a impressão de isolamento de toda a movimentação que marca o dia a dia urbano. Paradoxalmente, os lugares públicos da urbe normalmente apresentam grande fluxo, e as pessoas costumam circular apressadas, sem, a princípio, observar os detalhes de cada ambiente. Entre esses diversos espaços, curiosamente, as praças são por excelência um lugar social. Sendo de acesso livre a qualquer cidadão e em qualquer horário do dia ou da noite, ninguém possui a sua posse exclusiva.

Para compreendermos melhor o papel desse espaço na organização da metrópole contemporânea, vale comentar a relação entre a praça e a própria ideia de cidade. Segundo Junia Marques Caldeira, na antiguidade Greco-romana, a praça era o espaço público de maior importância e funcionava como um centro vital. Materializada na figura da *Ágora* ou do *Fórum*, esse espaço com seu conjunto arquitetônico, desempenhava um papel crucial: era o *locus publicci* da vida cidadina. Era nesse espaço que o conceito de *civitas* se fazia presente. (CALDEIRA, 2007, p. 3).

Para o historiador Fustel de Coulanges, a estética da praça é constituída a partir da história que ela carrega, de seu desenho paisagístico e do conjunto urbanístico. A integração entre a arquitetura, a aparência e apropriação é que permite a formatação de praças como espaços simbólicos, lugares de memória, *alma* da cidade. Ser cidadão era frequentar os lugares de reunião, era compartilhar o culto, participar das assembleias, assistir às festas, acompanhar as procissões, vivenciar os espaços, participando da vida pública. A praça simbolizava a própria cidade, pois era nesse espaço que as atividades cotidianas se desenvolviam. (COULANGES, 2005, 176).

Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima, no Rio de Janeiro, a partir de meados do século 19, a praça funcionou como verdadeiro local de convivência no contexto da cidade, onde os teatros, os cafés, as tipografias, os palacetes, os salões literários e os muitos tipos humanos que por lá circulavam,

representavam diferentes culturas, indumentárias e atividades. (LIMA, 2000, p. 43). Já na década de 1950, a praça começa a perder seu encanto. Fato que, de acordo com Lima (2000, p 296), ganha força com a mudança da vida noturna carioca para os bairros, como Copacabana, Tijuca, Catete e Méier, onde crescia a cada dia o número de cinemas, teatros e boates.

Para Antônio Maria, na crônica “Banco de praça”<sup>34</sup>, além da função social, esse espaço pode ter outros significados:

O grande lugar onde o homem pode encontrar-se consigo mesmo, para um ajuste de contas, ainda é o banco da praça. Nunca seria possível num bar, um estado tão completo de autenticidade, porque seria preciso ajeitar o laço da gravata, enxugar o suor da testa, sorrir e cumprimentar. Aqui, não. É possível um máximo de espontaneidade e o momento, em si, já assume uma importância muito grande. (MARIA, 1989, p. 1).

Nota-se que aqui Maria distingue dois espaços públicos. Do ponto de vista linguístico, também é nítida a diferença na construção das frases. Ao se referir à praça e todo o sossego que lhe é inerente, o cronista utiliza-se dos verbos de ligação, mostrando uma sequência de ideias que remetem à calma e ao pouco esforço que exige estar-se neste lugar: “O grande lugar onde o homem pode encontrar-se consigo mesmo, para um ajuste de contas, ainda é o banco da praça. (...) Aqui, não. É possível um máximo de espontaneidade e o momento, em si, já assume uma importância muito grande. (MARIA, 1989, p. 1). Através das frases, o cronista descreve o estado de contemplação que predomina no lugar. De outro modo, ir ao bar exige uma série de ações marcadas pela combinação de verbos e seus complementos (seguidos de dois verbos intransitivos): “porque seria preciso **ajeitar** o laço da gravata, **enxugar** o suor da testa, **sorrir** e **cumprimentar**”. (MARIA, 1989, p. 1). (grifo nosso). Como os próprios verbos indicam, o ambiente é outro e as ações de praxe desconstroem qualquer tentativa de se evitar a interação social indesejada pelo cronista quando permanece na praça. Além disso, no bar, a relação é a do comércio disfarçado de entretenimento, pois paga-se para estar lá e o intuito é divertir-se, algo que pressupõe uma série de ações mais ou menos regulares.

---

<sup>34</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

Por seu turno, a praça se insere em outra perspectiva, a de descanso ou momento de contemplação, de certo modo desconectada com a lógica capitalista visível em outras partes da cidade.

Para dimensionarmos o papel da praça na metrópole, vale cotejar a relação entre os sujeitos urbanos e a cidade através da metáfora do caminhar pela urbe, descrita por Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano*:

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 1994, p. 183).

Na visão do estudioso, o cotidiano é (re)construído na interrelação entre as experiências pessoais dos transeuntes e a malha urbana criada para promover os deslocamentos coletivos. Ora, para Antonio Maria a praça seria um local em que as pessoas desenvolvem outra relação com a cidade, pois ao mesmo tempo em que está inserida na malha urbana, sendo cercada pelas construções e ruídos, a praça também parece estar, em certa medida, isolada de toda essa movimentação, pois:

Os ruídos se restringem ao vento – alvoroçando a folhagem, de quando em quando – aos automóveis que escorrem no asfalto e às poucas pessoas, que passam, em silêncio, ou que se sentam em outros bancos, tão preocupadas quanto nós em estar sozinhas. (MARIA, 1989, p. 1).

Há destaque para o clima leve e aconchegante da praça, apontando que este lugar destoa do ritmo urbano. A sensação é a de se estar abrigado, relativamente livre dos estímulos auditivos e visuais, sendo o clima uma espécie de antídoto para o estresse contido na dinâmica da cidade. A imagem de um ambiente “anti-urbano”, ou seja, espaço onde o tom da natureza predomina, ganha destaque pelo recurso estilístico da aliteração. Nesse trecho, há a repetição combinada dos sons das letras “r”, “v” e “s” que juntas garantem

o ritmo suave do vento que toca de leve a natureza no espaço aberto da praça.

Na sequência da crônica, Maria destaca a tensão entre as experiências no espaço externo, a cidade, e a imagem do homem enquanto ser complexo que encontra dentro de si um universo de sentimentos que expressam essas vivências em sociedade. A partir dessa especulação, deduz-se que

a vida é, antes de tudo, uma coisa curta. Na maior parte dos casos, o que fizemos de mal foi feito a caminho do bem. O amor, o lucro, um pouco de paz foram coisas que perseguimos com intensa paixão e, quase sempre, o risco foi-nos indiferente. A alma se vitimou da sua própria coragem e o remorso é um castigo de foro íntimo que não precisa ser anunciado em voz alta. (MARIA, 1989, p. 1).

Neste banco da praça, o cronista faz conjecturas sobre o homem, indicando que a vida pode ser resumida numa busca pela felicidade, seja ela no campo pessoal ou no trabalho. No cotidiano da cidade, tais aspectos estão expressos na luta constante por uma vida melhor, algo que acarreta uma série de renúncias, frustrações e mudanças de comportamento. Antônio Maria dialoga com o leitor, transformando o texto em narrativa oral e o conteúdo em um conhecimento acumulado a ser transmitido ao ouvinte. O valor da escrita está justamente nessa interação, pois o cronista se coloca como sujeito urbano a dialogar com um potencial interlocutor que divide o mesmo espaço e as mesmas vivências. A atenção recai no homem enquanto artífice da sua própria existência, sendo o ambiente um dos elementos que influenciam essa sua condição.

Falando de si, o autor observa que no banco da praça alguns estímulos externos podem transportar o homem para dentro, trazendo recordações que ajudam a interpretar muito dos seus comportamentos. Ao sentir o cheiro do mar, Maria descreve que, embora distante no tempo-espaço, as experiências no Recife da infância compõem sua personalidade: “Da praia, vem um cheiro de maresia, e, nele, uma porção de vagas lembranças, todas elas insituáveis. Eu, por exemplo, por mais que ande, não me livro da minha meninice, que cheirava a sargaço do mar. (MARIA, 1989, p. 1). Por esta reflexão, podemos dizer que a cidade não é meramente pano de fundo para a existência e sim

fator importante na formação do sujeito. E ainda que cada um sinta o ambiente de modo distinto, não se pode negar o valor dessa influência, algo que está subjacente à maneira de se enxergar a realidade. A partir desse viés, Maria interroga se seria diferente o seu comportamento em outras cidades famosas no mundo. A pergunta leva a uma curiosa reflexão:

Seria necessário uma viagem mais longa: e ver Paris, Roma, Londres? Útil, talvez, necessário, certamente que não. A Torre Eiffel, o Coliseu e a catedral de Westminster talvez me irritassem. O homem reage muito diante da celebração do cimento e da alvenaria. A estátua e o túmulo me dão, por exemplo, uma certa preguiça e isto se justifica no que já disseram muitas vezes: o melhor espetáculo para o homem ainda é o próprio homem. (MARIA, 1989, p. 1).

Há aqui um interessante paralelo entre os estímulos gerados pelo ambiente urbano e o comportamento do homem. Não resta dúvida que estar em cidades como Paris ou Roma proporciona distintas experiências com o espaço e influencia no modo como o homem enxerga a realidade. Contudo, o que parece comover o cronista são os seres humanos, protagonistas dos pequenos atos do cotidiano que independem do modelo de cidade para serem autênticos. Por isso, não são as celebrações diante dos monumentos, o grande mote para se enxergar a vida em movimento, e, sim, as cenas banais observadas naquele banco de praça. Os assuntos estão em toda parte, basta que o autor esteja atento e consiga traduzi-los nas poucas linhas do texto, cumprindo a tarefa de conquistar leitores:

Aqui, por exemplo, neste banco de jardim, procuro ao redor de mim mesmo e encontro uma cena que agrada ver e sentir. Um moço veste camisa de meia marrom e está em pé na ponta da calçada. Uma moça veste azul e está sentada noutro banco, com um lenço cor-de-rosa na mão. Ele lhe dá um sorriso quase sórdido quanto o de Clark Gable<sup>35</sup> e ela faz com os olhos que também está querendo. Imediatamente, sentam-se e se abraçam tanto que, de dois que foram, parecem um só. É-lhes indiferente a minha presença e os seus afetos são tantos que,

---

<sup>35</sup> William Clark Gable (Cadiz, Ohio, 1 de fevereiro de 1901 — Los Angeles, Califórnia, 16 de novembro de 1960) foi um ator estadunidense. Em 1999 o prestigioso Instituto Americano do Cinema nomeou-o a sétima maior estrela masculina do cinema de todos os tempos.



descrevê-los, seria trair a cumplicidade que eles me ofereceram. (MARIA, 1989, p.1-2).

Neste cenário urbano interessa captar algo que possa emocionar pela sua naturalidade ou trazer alguma reflexão através dos estímulos sugeridos. A força dessa cena está na sua espontaneidade, pois tanto a atitude do homem quanto as reações da mulher expressam liricamente o cotidiano que não aparece nos jornais. Tal aspecto ilustra o pensamento do cronista, segundo o qual não é necessário ir à busca de cartões postais para se experimentar novas sensações. Ali na praça, há muito a ser visto e o clima de “isolamento” dentro da cidade faz com que as pessoas se sintam num espaço íntimo e assim deixam aflorar os seus instintos. O encontro deste casal passa a ser exemplo de que, na crônica, uma simples cena do cotidiano pode ser encarada como ícone da existência, pois o mais importante não é o contexto e tampouco os personagens, mas a magia que envolve um evento tão corriqueiro. Além disso, tal imagem funciona como argumento a respeito do quanto o homem é intenso na expressão dos seus desejos e na busca do que imagina ser a felicidade. Além do conteúdo reflexivo, o trecho selecionado mostra o potencial descritivo-narrativo de Antônio Maria. Como se o cronista fosse editor de imagens, há uma junção de dois personagens que estão relativamente distantes, pois o homem e a mulher primeiro são focalizados em separado: “Um moço veste camisa de meia marrom e **está em pé na ponta da calçada.** (...) Uma moça veste azul e **está sentada noutro banco**, com um lenço cor-de-rosa na mão” (MARIA, 1989, p.1-2) (grifos nossos). Na sequência, o cronista mostra a junção no sentido literal desses dois personagens: “Imediatamente, sentam-se e se abraçam tanto que, de dois que foram, parecem um só”. (ibidem). Assim, o leitor acompanha toda a movimentação da cena e parece estar mais próximo dos protagonistas.

Para o cronista, esse flagrante da vida em ação torna-se mais interessante ao olhar se comparado com qualquer outro elemento natural ou algo construído pelo homem: “Onde, diante do monumento erigido em memória de quem, podia eu – um coitado – encontrar espetáculo mais belo? As areias da Líbia, os Alpes, o Arco do Triunfo, a catedral de São Pedro, nada disso seria

capaz de me tomar e me empolgar tanto”. (MARIA, 1989, p. 2). Como já havia dito antes, Antônio Maria ressalta que num banco de praça, sem maiores expectativas, é possível flagrar cenas que emocionam mais que a visita a um ponto turístico. Nesses momentos, como faz questão de frisar, o ser humano mostra sua face mais característica:

Nessa paz que se engalfinhou, a gente descobre que a humanidade não é tão covarde, tão desfibrada, quanto pretendem insinuar os governos através de suas secretarias de Segurança Pública e esta, por sua vez, através de seus tiras. Deixem o ser humano mais livre, não o ameacem, não lhe exibam tantos róis de deveres e ele será mais santo. (MARIA, 1989, p. 2).

Tais observações relativas ao bem que se faz deixando o ser humano tranquilo, servem também para o próprio cronista que tem o seu flandar pela cidade obstruído pelas tarefas diárias. Observar a cidade no banco da praça não combina com a rotina de um escritor que tem inúmeras obrigações a cumprir, todas lhe exigindo um esforço sobre-humano: “Lembro-me de que, amanhã, tenho que escrever 14 laudas e pedir dois favores. Tudo isto é excessivo e injusto. Um cidadão como eu, já gordo e já careca, devia merecer, ao menos, uma véspera tranquila”. (MARIA, 1989, p. 2). Há aqui também uma espécie de autoderisão, pois o cronista parece rir de si mesmo, zombar da sua própria situação. Apesar dessa alta dose de ironia, o cotidiano do autor entra em choque com a ideia de liberdade expressa pela própria crônica que apresenta a cidade pelo ângulo de quem está ocioso no banco da praça. Aos sujeitos urbanos, assim como para o cronista, resta-lhes apenas sonhar com outra vida na qual os compromissos seriam apenas usufruir dos benefícios que só o ócio pode proporcionar:

Não custava nada que, amanhã, não houvesse hora para acordar, para entregar a tarefa, para vestir o terno completo: não existisse, enfim, relógio pra nada. Mas, não. Se eu fizer corpo mole, o telefone vai chamar. (...) Não é possível evitar os relógios, os telefones, as celebrações malfelizes. Se ao menos houvesse a esperança de evitar-me um pouco! (MARIA, 1989, p. 2).

Nesse trecho, entra em jogo a impossibilidade de o sujeito isolar-se da lógica cidadina que demanda uma série de ações. Estar na cidade significa também ser um sujeito-urbano, ou seja, não se pode viver ao bel-prazer. O fato de ter que pagar as contas exige arrumar trabalho, o que por seu turno demanda permanecer, no mínimo, oito horas diárias executando tarefas ligadas ao emprego e, assim por diante. A única possibilidade de se fugir a essa “armadilha” seria tornar as horas ou os dias considerados não-úteis pelo comércio um tempo agradável: ficar na praça desfrutando de si mesmo.

Como já apontamos, a praça simbolizaria um contra-senso na lógica urbana, pois ali seria possível abreviar os compromissos, “esconder-se” do relógio ou do telefone para que o tempo seja exclusivamente dedicado ao encontro do homem consigo, numa atmosfera que não combina com a velocidade impressa nas ruas da metrópole. No banco da praça, o cronista extrai os elementos poéticos que estão inscritos no cotidiano e “invisíveis” ao transeunte cidadão:

As folhas mortas caíram das árvores e o vento as arrasta pela calçada. (Gostaria de segurá-las). Um guarda noturno, que só tem de desumano a farda e o “casse-tête”, vem andando devagar e, ao passar pela luz, mostra um rosto amargurado. Temo pelos dois namorados, que continuam em “clinch”, a dois bancos do meu. Mas, o guarda passa, sem dar a mínima importância. A miséria, quando transformada em ação permanente, vai, aos poucos, tornando os policiais menos arrogantes. (MARIA, 1989, p.2-3).

Aqui podemos marcar a diferença entre os folhetins urbanos comentados no 1º capítulo e as crônicas de Antônio Maria. Como vimos, se a preocupação de Alencar, Machado, e posteriormente Lima Barreto e João do Rio era relatar as contraditórias transformações e os problemas mais visíveis da urbe carioca, Maria, de outro modo, focaliza uma cena a princípio desconexa das questões de ordem pública. Diferentemente do que costumavam fazer os folhetinistas citados, o escritor pernambucano imprime no texto a beleza espontaneamente sugerida na ação do vento e nos atos mais singelos das pessoas que com ele dividem o espaço. A simplicidade da cena está garantida pela leveza através da qual são construídas as frases, utilizando

poucos adjetivos para centrar-se nos verbos e substantivos que dão mais movimento e “visibilidade” ao quadro descrito. O narrador focaliza os elementos que passariam despercebidos no cotidiano da cidade, sendo a própria descrição da praça exemplo da capacidade de observar a metrópole por um ângulo incomum.

Diante da impossibilidade de se viver isolado de todo o clima citadino, o cronista apresenta algumas formas de escape nas quais o cotidiano pode ser menos opressivo. Esse estar na praça pública descrito poeticamente representa um dos pequenos atos de insubordinação ao ritmo acelerado da metrópole. Para Michel Maffesoli, o cotidiano é construído a partir dos pequenos atos sobre uma ordem estrutural que tem suas bases nos mitos e ritos, nas crenças, na história das comunidades, entre muitos outros fatores. Segundo esse estudioso, no dia a dia urbano está inscrito uma série de elementos restritivos com os quais temos de lidar. Por isso, as atitudes de aceite ou contestação a essa ordem constituída são tomadas por meio de uma tensão, pois o sujeito, ao mesmo tempo em que aceita tais regras impostas pela vida em sociedade, também cria uma série de subterfúgios para escapar dessas “imposições” próprias da organização social. (MAFFESOLI, 1984). É esse intercâmbio que sustenta a nossa vida em sociedade, pois, segundo o sociólogo francês:

É preciso efetivamente lembrar que toda socialidade é conflitiva, que toda a harmonia é fundada na diferença e que, mesmo na troca mais estereotipada como a relação amorosa, seu contrário está em jogo. Existe uma perpétua tensão entre o social e a evasão do social, entre a relação fundadora e a disjunção destrutiva. É essa ambivalência assumida que explica a permanência da socialidade. (MAFFESOLI, 1984, p. 39).

A ideia de conflito ou insubordinação que estrutura o conceito de socialidade explicitado por Maffesoli, pode ser lida em diversos níveis, inclusive, como nos mostra Antônio Maria quando interpreta a praça enquanto espaço dinâmico, da permanência e da “insubordinação” ao frenético ritmo urbano, conforme o expresso na última frase do texto: “Meu banco da praça, voltarei uma dessas noites, para conversar contigo”. (MARIA, 1989, p. 3).

Finalizando nesse tom, Antônio Maria ressalta não só a importância desses momentos como também aponta para a posição paradoxal desse espaço no interior da urbe. Ao chamar de “meu” banco, deixa claro o aspecto privado do lugar, pois o toma como seu, tornando-o uma espécie de confidente. Por outro lado, o banco da praça pode ser lido como sendo o próprio escritor que promete ao leitor voltar para continuar o diálogo, ou melhor, a “conversa” consigo mesmo.

Vale destacar, por fim, que o banco da praça está para a cidade assim como a crônica está para o jornal. Ambos estão incluídos no mesmo rol e possuem função ambígua. A praça funciona como uma espécie de “contracidade” e a crônica é um texto perene que embora aliado à fluidez das notícias não se alinha totalmente aos escritos do próprio jornal. O exercício do cronista consiste em observar a realidade e a si mesmo com a sem-cerimônia de quem está sentando num banco de jardim.

Ilustrando de modo didático esse aspecto do gênero, na introdução do seu livro sobre a crônica, Jorge de Sá resume:

Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo **que também faz parte da condição humana** e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples **situação** no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também. (SÁ, 1997, p. 11). (grifos do autor).

Ainda que se referindo à crônica de modo geral, essa análise do estudioso parece ser uma reflexão direcionada ao que Antônio Maria exercita neste e em muitos outros textos aqui analisados. Por isso, a imagem do cronista no banco da praça pode ser dimensionada como símbolo da posição do escritor diante da cidade, espaço-referência para o lirismo reflexivo de que fala Jorge de Sá.

### 4.3 O QUE OS HOMENS OBSERVAM DE SEUS APARTAMENTOS

Os prédios residenciais que abrigam maior número de pessoas em menor espaço são construções comuns nos grandes centros urbanos. Tal tipo de habitação exige do morador comportamento pouco diferente se comparado àqueles que vivem nas casas, com quintal e espaço entre as residências. Sejam as questões relacionadas às regras de convivência pré-estabelecidas ou por ter de dividir mais áreas comuns, não são raros os conflitos entre as pessoas que convivem nesse modelo de moradia. Por outro lado, essa proximidade entre os habitantes proporciona relações curiosas, pois da janela do apartamento se pode visualizar uma série de eventos, inclusive a vizinha nua. Esse fato que envolve homem e mulher é o mote para as reflexões do cronista sobre o cotidiano da cidade, no texto “Mulher nua na janela”<sup>36</sup>.

No início são apresentados os personagens e o contexto em que a cena se desenrola. O primeiro destaque é o fato dos “observadores” de mulheres nuas na janela serem, em sua maioria, profissionais liberais: “Conheço dezenas de homens de bem – advogados, médicos, físicos e fiscais de consumo – cujo prazer na vida é ver mulher nua à distância, da janela ou varanda do seu apartamento” (MARIA, 2002, p. 13). Chama a atenção não só o número e a distinção desses sujeitos, como, também, o fato de tal atividade exigir uma instrumentação e cronograma específicos:

Equipam-se para isso. Adquirem binóculos e lunetas, das melhores marcas. Haja o que houver, festa ou trabalho, na hora da noite em que a maioria das mulheres troca de roupa (sete e dez), estão em casa, de luz apagada e binóculo em punho. (MARIA, 2002, p. 13).

O foco do cronista traduz-se em termos que dão ideia do esforço necessário para levar a cabo tal atividade. Pelo olhar irônico e bem humorado – no qual o cronista deixa escapar nas entrelinhas ser um dos adeptos – o ato torna-se uma espécie de esporte que requer dos “atletas” não só os equipamentos necessários como também disciplina que altera o cotidiano. Por

---

<sup>36</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 03/08/1960.

isso, a princípio, o que deveria ser algo fora do comum, converte-se em prática consistente com hora marcada e outras providências imprescindíveis, como, por exemplo, manter as luzes do apartamento apagadas. Pelo descrito, esses homens transformaram algo que seria essencialmente espontâneo em ato que requer concentração, persistência e algumas renúncias.

Se esses aficionados assumiram tal papel, as mulheres, a seu modo, contribuem para que o espetáculo não cesse. Discorrendo sobre o porquê das moças se exporem na janela, o cronista apresenta, em tom didático e humorístico, quatro possíveis explicações:

A mulher, coitadinha, troca o vestido de janela aberta, porque: 1º) Olhando de sua janela, vê as dos outros apagadas e não imagina que possa haver um homem de luneta, a espiá-la; 2º) **Mesmo desconfiando de que haja alguém a espiá-la, não lhe custa dar esse prazer a uns pobres-diabos que ficam tão felizes com (para ela) tão pouco;** 3º) **Janela fechada faz calor;** 4º) Segundo o poeta Vinícius, havia “uma mulher tão cheia de pudor, que andava nua”. (MARIA, 2002, p. 13). (grifos nossos).

O recurso do cronista é tornar algo que a princípio parece ser espontâneo em ato premeditado, com explicações plausíveis, dentro do contexto. Ou seja, ao usar a enumeração, ordenando ou classificando os motivos que levariam as mulheres a se exporem, Maria imprime um tom humorístico ao espetáculo, pois ressalta que haveria explicação lógica para um comportamento individual que foge a regras predeterminadas. Destaca-se também a ironia do cronista ao se referir à mulher como “coitadinha”, portando-se de forma inocente quando se expõe aos olhos dos homens. Vemos que todas as justificativas citadas levam a crer que esse jogo entre o observador e o observado mantém-se por um equilíbrio de ações entre os participantes (os homens se “escondem” e as mulheres se sentiriam mais seguras para “desempenharem” seu papel). Na segunda explicação há uma boa dose de ironia, pois o ato da mulher é premeditado, uma espécie de contribuição para os “pobres observadores” e ainda uma massagem no ego. Assim, de ambos os lados há uma série de pré-requisitos para que a cena se desenrole e volte a se repetir no dia seguinte, tornando-se algo rotineiro.

A partir desses comentários iniciais, o aspecto mais instigante dessa crônica é a intersecção entre os atos próprios do espaço público e aqueles mais comuns ao espaço privado. Além disso, vale analisar o modo como a sociedade do consumo e o cotidiano das cidades podem influenciar em alguns atos, que, aparentemente, seriam mais espontâneos, como os flagrantes de mulheres nuas na janela. Ou seja, a padronização parece ser algo inevitável e pode ser observada em situações incomuns.

Relatando suas experiências como forma de “contrapor” ao descrito na crônica, Maria destaca que a prática cultivada por esses homens altera a possível espontaneidade da cena:

Já vi umas três ou quatro mulheres nuas, da minha janela, mas, casualmente, a olho também nu, e não me lembrei, jamais, de voltar à mesma hora, do dia seguinte, a fim de repetir o espetáculo. Convenhamos que dá muito trabalho alguém organizar-se para ver mulheres nuas, de sua janela ou varanda. (MARIA, 2002, p. 13).

Pelo depoimento em tom displicente e casual, assistir a uma mulher nua pela janela do apartamento não seria algo cultivado, ou convertido em atividade cotidiana, pois tratar-se-ia de um flagrante, com todos os elementos que tal palavra sugere. Descrevendo todo o aparato necessário para se manter o entretenimento cultivado pelos homens e estrelado por algumas mulheres, o cronista deixa entrever que o excesso de trabalho exigido eliminaria o sabor da espontaneidade, ainda que cada olhar seja único:

Tem-se que estar em casa, todos os dias, às sete e dez. Tem-se que mentir aos outros para estar-se em casa, todos os dias, às sete e dez. Tem-se que apagar todas as luzes do aposento e estar-se munido de binóculos e lunetas, da marca Zeiss, excelentes para ver mulheres nuas. Dá trabalho. É como um emprego. (MARIA, 2002, p. 13-14).

O que mais chama atenção, além do conteúdo, é a organização das frases. Maria repete a estrutura sintática e alguns vocábulos com a clara intenção de ilustrar o quanto tudo se tornou automático, exigindo dos praticantes uma disciplina que ofuscaria a leveza do “espetáculo”. Tanto o horário quanto as atitudes a serem tomadas antes e durante o evento mostram



também que qualquer erro pode frustrar o desenvolver dessa prática que parece ter adquirido um novo sentido. Além da ironia que nos leva a interpretar já ter o cronista experimentado tais sensações: “(...) estar-se munido de binóculos e lunetas, da marca Zeiss, **excelentes para ver mulheres nuas**”. (ibidem) (grifo nosso), a descrição evidencia a “cotidianização” dessa cena, imprimindo, assim, uma espécie de condenação do cronista à leviandade masculina.

Vale destacar que o exame do assunto se encaminha para uma característica comum aos textos de Antônio Maria: o acréscimo do humor irônico que se desvia de qualquer atitude moralista, imprimindo maior suavidade ao tema. Essa estratégia leva o leitor a analisar o conteúdo do texto por um ângulo menos ortodoxo. Ao dar conselho aos nobres senhores que se contentam em observar de longe as mulheres nuas, o cronista sugere uma atitude menos contemplativa: “Ao homem de alguma idade e certa experiência, se ele gosta mesmo de mulher nua, é muito mais fácil vê-las de perto. Querendo, pode até dançar *blues* com elas. Quase nenhuma recusa”. (MARIA, 2002, p. 14). Aqui, em tom descontraído e bem-humorado, a discussão se torna uma espécie de chiste, pois não há julgamento ou sequer indícios de um discurso moralizador. Ao sugerir a substituição desses “flagrantes” pelo encontro marcado, de forma alguma está excluída a sensação de se olhar uma mulher nua pela janela.

Outro aspecto relevante a se destacar é que o texto se divide em duas partes. Na primeira, como vimos, há detalhes da atitude dos sujeitos que observam as mulheres nuas dos seus apartamentos. Além disso, mostra-se todo o dispêndio dos envolvidos para que tal prática se realize. Já na segunda parte, o cronista narra um evento pessoal sem economizar nos detalhes:

Ontem, cheguei à janela e minha vizinha de defronte estava um pouco à vontade. Vestida, porém. Blusa branca e saia escocesa, de lã. Sentada numa poltrona, lia uma revista. Até aí tudo muito bem. Mas uma das pernas, a esquerda, espichava sobre uma cadeira. A outra, a direita, fazendo um ângulo de quase 45 graus, abrira-a sobre o braço da poltrona. (MARIA, 2002, p. 14).

Vale aqui discorrer sobre as diferenças entre este episódio e os atos daqueles homens expertos em observar as mulheres nuas da janela. A jovem flagrada aqui não está nua, apenas em posição que deixa ver parte do seu corpo. Entra em jogo não o explícito, mas toda a capacidade sugestiva da imagem. A arte do cronista transparece na descrição detalhada com o uso de substantivos e adjetivos, além dos marcadores espaciais (locuções adverbiais) e expressões próprias do campo semântico da matemática que organizadas pelo tom narrativo e biográfico, tornam a imagem uma projeção mais próxima ao leitor que acompanha em detalhes, como se estivesse assistindo ao evento.

Percebe-se também que a mulher demonstra estar à vontade dentro do seu lar e aparentemente não se preocupa com a possibilidade de ser vista. Há uma ambiguidade no gesto, pois ela se posiciona no limiar entre o espaço privado, o que lhe permite ficar à vontade sem ser observada e, de outro lado, está ao alcance da mira do vizinho, ficando exposta ou pelo menos correndo o risco de isso acontecer.

Interessante notar que o cronista, para reforçar toda a sugestão que envolve a cena, traz ao leitor outros pormenores:

(...) primeiro, o pé e a perna esquerda; logo depois, o ângulo de quase 45 graus; em seguida, a saia escocesa (bem pouquinho), a perna sobre o braço da poltrona (descoberta), a revista, as mãos que pegavam a revista e, por cima da revista, dois dedos de testa e os cabelos claros da minha indefensável vizinha. Ao lado, no chão, “esse negro telefone”<sup>37</sup>. (MARIA, 2002, p. 14).

Explora-se aqui toda a sensualidade sugerida na cena e, ao optar pela descrição mais detalhada, Maria mantém o leitor atento, aumentando a expectativa, selecionando apenas aquilo que possa sugerir, sem vulgarizar qualquer elemento da narrativa. Novamente o uso dos marcadores de tempo e espaço: “(...) primeiro, o pé e a perna esquerda (...)”; “(...) o ângulo de quase 45 graus; em seguida, a saia escocesa (...)”, entre outros indicadores funcionam como se as frases imitassem o olhar que se movimenta lentamente pela parte

---

<sup>37</sup> Esse é um verso do samba canção “Negro telefone” composto em 1953 e interpretado pela terceira formação do Trio de ouro. Composição: Herivelto Martins e David Nasser

visível do corpo da moça, partindo de uma extremidade, o pé, até chegar a outra ponta, a testa da moça. Nesse zoom que percorre o corpo da jovem, o cronista transporta o leitor para mais próximo da cena, aumentando o grau de sensualidade por detalhar o modo como a moça estava “exposta” na janela.

Diferentemente dos homens e mulheres que exploram a nudez, o cronista aqui opta por outra perspectiva, ou seja, preserva a espontaneidade da moça e dá mais densidade ao observado. Assim, existe uma sintonia entre o assunto e o modo escolhido para descrevê-lo. Tal aspecto também contribui para a especulação sobre a atitude da moça e a posição do cronista diante da cena projetada no texto. A mulher se sentia segura, livre do olhar indiscreto dos vizinhos? O fato de manter a perna em 45 graus é sinal de que a jovem estava relaxada ou seria algo proposital, espécie de esconde-mostra? Sem arriscar respostas a essas questões, podemos frisar que a posição “involuntária” da mulher parece despertar mais interesse do que propriamente a nudez. Por ser “espontânea”, a imagem ilustra o casuísmo e não a “profissionalização” mencionada na abertura do texto. Todavia, o mais curioso na cena é a atitude do narrador que não se contenta apenas em observar e resolve ligar para a moça:

(...). Tive uma idéia. Pela rua, pelo andar e pelo nome da lista, encontrei um número telefônico que seria, provavelmente, o da minha desguarnecida vizinha. Disquei-o e fiquei à espera, aqui, do que ia acontecer, lá. Vi-a descer o braço e trazer o telefone do chão. Imediatamente, a voz (grave) ao meu ouvido: “Alô... – Quem fala aqui é um vizinho seu. Baixe a perna; – Baixe o quê?; – A perna. (MARIA, 2002, p. 14).

Esse trecho dá sequência ao recurso narrativo utilizado anteriormente. Maria opta por retardar a continuidade da cena, criando expectativas no leitor. Toda a reação da moça ao telefonema é registrada em câmera lenta para que nenhum detalhe escape e possamos acompanhar o que a interferência do cronista na cena pode acarretar.

Mais uma vez, Antônio Maria surpreende pela quebra da “normalidade”. Ao invés de continuar observando ou tentar outros modos de captar a beleza da mulher – o que seria mais comum do ponto de vista machista –, o narrador

prefere “retirar” a moça de uma exposição talvez involuntária e, com isso, contorna qualquer tipo de futilidade que se poderia atribuir ao seu olhar indiscreto. Também vale ressaltar o uso do modo verbal imperativo na frase “Baixe a perna”, que se traduz em atitude também de certo modo machista por parte do cronista. Ao interromper um “espetáculo” que estaria na mira de homens curiosos, o cronista não só frustra esses sujeitos como também de certa forma “invade” o espaço privado da vizinha. O efeito dessa atitude é sentido na reação da mulher que, constrangida, procura na janela o autor daquela ligação misteriosa:

E, lá, num gesto rápido de defesa e recomposição, baixou a perna que estava sobre o braço da poltrona. Ao mesmo tempo, largou o fone no gancho. Levantou-se e foi à janela. Ficou procurando, por alguns instantes, quem lhe havia telefonado. Depois, fechou a janela, não sei se grata ou com ódio. (MARIA, 2002, p. 15).

Nesta cena, dois aspectos merecem comentário. Primeiro, a moça, de forma instintiva, fecha a janela para se proteger do olhar externo. Assim, ela se sentiria invadida em sua intimidade e resolve cessar tal situação. Em segundo lugar, não é possível precisar se a mulher tomou essa atitude com gratidão ou raiva do autor da chamada. Ao deixar ambíguo o sentimento da moça, o cronista, aparentemente protegendo a vizinha do olhar externo, toca no assunto relativo ao limiar entre o espaço público e o privado.

Tendo em mira essa atitude curiosa do narrador, vale comentar aqui, o esvaziamento do espaço público e a valorização da intimidade. Em relação ao corpo e à vestimenta, dentro da ideia de encenação no palco do teatro e o efeito desta na sociedade europeia do século 18, Richard Sennett, no livro *O declínio do homem público*, comenta:

Na Paris de meados do século XVIII, por exemplo, tanto as roupas de passeio quanto os trajes de cena tratavam o corpo como uma estrutura neutra, um manequim inanimado no qual deveriam ser colocadas as perucas, os chapéus e demais adornos. O corpo despertava interesse, e a personalidade que vestia esse corpo, credibilidade, na medida em que se tratava o corpo como um objeto a ser decorado. (SENNETT, 1998, p 59).

Para o estudioso norte-americano, o surgimento do espaço público se dá com a interrelação entre aquilo que era encenado no palco e a vida pública expressa nas ruas da cidade. O fato de que a imaginação é também fenômeno social e que há uma íntima relação entre a arte e a vida em sociedade, foi colocada por Sennett nos seguintes termos:

(...) a capacidade de uma sociedade produzir símbolos torna-se tanto mais rica uma vez que a imaginação do que seja real, portanto verossímil, não se prende a uma verificação daquilo que é rotineiramente sentido pelo eu. **Visto que numa sociedade urbana dotada de uma geografia pública tem também certos poderes de imaginação, a degeneração do público e a ascensão do íntimo têm um profundo efeito sobre as modalidades de imaginação que predominam nessa sociedade.** (SENNETT, 1998, p. 59-60). (grifo nosso).

Como aponta o sociólogo, nas ruas de Paris e Londres, no século 18, havia uma supremacia das convenções, e a teatralização primava nos contatos interpessoais. Nas capitais europeias oitocentistas são fomentadas grandes mudanças que afetaram tanto as regras de sociabilidade quanto as formas de tematização e construção do eu, refletindo aquilo que Richard Sennett chamou de “regime de autenticidade”. A própria personalidade passou a ser vista como uma preciosidade interior altamente expressiva. Fortalecia-se um eu que não bastava ocultar sob disfarce nas interações sociais. Desse modo, do “regime de máscaras” que se afirmava, passou-se ao modo de vida no qual esses truques sociais se tornaram insustentáveis. Assim, foram-se moldando as “tirannies da intimidade”, que diz respeito tanto à indiferença com relação aos assuntos públicos quanto uma nítida supremacia dos elementos privados e dos conflitos íntimos no cotidiano da metrópole. O estreitamento entre esses dois espaços tem efeito amplo na organização da sociedade, especialmente no que diz respeito aos aspectos culturais e comportamento dos habitantes.

Ao estudar os desdobramentos da valorização da intimidade no século 21, Paula Sibilia, no livro, *O show do eu – A intimidade como espetáculo*, resume as mudanças, apontando a valorização do lar burguês como o cerne desse processo:

Não há dúvidas de que o aconchego do lar é o cenário mais adequado para hospedar a intimidade, seja tirânica ou não. (...) Tanto a necessidade como a valorização do espaço íntimo, aquele destinado a cada um e somente cada um, foram se consolidando ao longo dos últimos quatrocentos anos na história ocidental, e muito especialmente a partir do início do século XIX, como bem mostra Virginia Woolf. Entre os estímulos para criar essa cisão público-privado, e para a gradativa expansão deste último âmbito em detrimento do primeiro, figuram vários fatores: a instituição da família nuclear burguesa, a separação entre o espaço-tempo do trabalho e o da vida cotidiana, além de novos ideais de domesticidade, conforto e intimidade. (...) Assim, em contraposição ao protocolo hostil da vida pública, o lar foi se transformando no território da autenticidade e da verdade: um refúgio onde o eu se sentia resguardado, um abrigo onde era permitido ser a si mesmo. (...) Apenas entre essas quatro paredes próprias era possível desdobrar um conjunto de prazeres até então inéditos e agora vitais, ao resguardo dos olhares intrusos e sob o império austero do decoro burguês. (SIBILIA, 2008, p. 61-63).

Pelo que observamos, não é tão simples identificar os limites entre o espaço público e o privado. Se o coletivo perdeu força em favor da maior exposição da intimidade, a discussão sobre as implicações dessa nítida mudança na vida cotidiana vai ganhando terreno. Ao tratar da polêmica atitude desses sujeitos que subvertem os flagrantos de mulheres nuas, transformando-os em segunda profissão, Antônio Maria aponta, de forma bem-humorada, as mudanças de comportamento da sociedade e o visível embaralhamento das fronteiras do que é comunitário e daquilo que é particular. Esses sujeitos que se especializaram em vigiar as mulheres trocando de roupa em seus apartamentos, sempre (às sete e dez), podem também ser lidos como signos de uma sociedade essencialmente capitalista, centrada no consumo. Vale frisar que essa leitura sobre os efeitos das transformações no comportamento dos habitantes das grandes cidades é possível quando consideramos que o escritor utiliza-se da hipérbole, convertendo as ações desses homens em caricatura dessa sociedade vigilante que reduz a barreira entre o pessoal e o coletivo. Aqui também temos a imagem de uma sociedade que transforma tudo em técnica, inclusive o prazer. Maria recorre à descrição dessas cenas caricatas para ilustrar as transformações no dia a dia, apontando as incongruências geradas por esse processo de abertura para novos

comportamentos que modificam as relações interpessoais nos grandes centros urbanos.

Por fim, vale dizer que, com a leveza e humor peculiares, o cronista, como vimos, focaliza um evento cotidiano e de certa forma antecipa, nas décadas de 1950 e 1960, uma espécie de “modernidade líquida”, desenvolvida por Zygmunt Bauman, para a análise da sociedade contemporânea. Essa mobilidade entre os atos próprios do espaço público e privado parece se inserir na dificuldade de se vislumbrarem fronteiras ou se definirem as ações mais corriqueiras. Por isso, tendo o cotidiano da cidade como matéria-prima para tecer os seus comentários argutos, o escritor pernambucano surpreende o leitor por não ficar na mera exposição dos eventos. Sem ser teórico, mas fugindo ao lugar comum, Maria explora as diversas nuances de uma prática no mínimo curiosa. Buscando evidenciar a mobilidade dos limites entre um espaço e outro, Maria aponta o homem como o único capaz de (re)construir a sociedade e a si mesmo.

Ao fazer um recorte temático no mínimo polêmico (a nudez feminina observada pelos homens em seus apartamentos), Antônio Maria traz ao leitor eventos menos noticiáveis do ponto de vista jornalístico, porém curiosos em relação ao que fica subscrito nas ações cotidianas, dentro da dinâmica dos grandes centros urbanos.

#### 4.4 AS ILUSÕES QUE CHEGAM COM O NATAL

O cronista é, por muitas razões, uma espécie de “termômetro” do cotidiano da cidade. Superando o simples relato histórico, na sua arte diária de observar a cidade, esse escritor moderno interpreta, através dos pequenos eventos, as mudanças de comportamento e o modo como os habitantes da urbe dialogam com as ideologias que circulam na sociedade. Nesse sentido, o papel de quem escreve crônica é lidar com o que Michel Maffesoli, no livro *A conquista do presente*, chama de teatralização do cotidiano:

A encenação da vida cotidiana nos ensina que, do mais grotesco ao mais patético, na ordem do produtivo ou na ordem do lúdico, assistimos a um encaixe de situações maleáveis e pontuais que obedecem menos a uma construção intelectual do que a uma figuração ‘imaginal’, ao mesmo tempo contraditória e constituída na aparência. É assim que podemos compreender o dinamismo das forças sociais que se mascara, na maioria das vezes, atrás do estereótipo ou do conformismo. (MAFFESOLI, 1984, p. 138).

Nos ensaios desse livro, o sociólogo francês defende que no cotidiano da cidade há um movimento dialético no qual os habitantes da urbe, ao mesmo tempo em que se subordinam às estruturas arquitetônicas e ideológicas da cidade, manifestam, também, através dos pequenos atos, o poder de reconstruir ou subverter tais limites. É na observação dessas minúsculas ações que se pode compreender o dinâmico cotidiano da metrópole e a posição do homem urbano. Assim, se o cronista do jornal se abstém dos eventos mais noticiáveis que ficam a cargo dos outros profissionais, a sua participação nos periódicos é de certa forma também subversiva, pois goza da liberdade para comentar tais fatos ou partir para o registro das suas impressões sobre aquilo que lhe pareça interessante. A respeito desse aspecto da crônica, valem as palavras de Antônio Dimas:

Ultrapassada como relato histórico, ela [a crônica] metamorfoseou-se, instalou-se no periodismo, sem perder, entretanto, na essência, o traço fundamental de depoimento sobre o circundante. Nesta acepção, constitui-se a crônica um repositório precioso para se avaliar as concepções de seu



autor perante o mundo que o rodeia, pois seus (pré)juízos, decorrentes de uma visão de mundo que se estratifica, afloram com espontaneidade ou se deixam surpreender. (DIMAS, 1974, p. 48).

Utilizando-se dessa prerrogativa do gênero, na crônica “Novembro-dezembro”<sup>38</sup>, Antônio Maria faz um recorte da rotina urbana e aponta as contradições no clima de final de ano na cidade do Rio de Janeiro. O título já contém as palavras-chave, porque faz referência aos meses nos quais o comércio – embalado pela festa cristã e confraternização de encerramento de um ciclo – dita o tom que contagia os habitantes. A análise cética parte da ideia de que a Capital Federal não pode ser vista como o palco ideal para a prosperidade que esses meses anunciam. O Rio é uma metrópole que apesar de não perder o título de “Cidade Maravilhosa” vem sofrendo, ao longo de sua existência, inúmeros contratempos que tendem a obscurecer sua beleza original:

A tão deplorada cidade do Rio de Janeiro ainda não perdeu por completo os seus encantos. É uma velha mulher da vida, que veio de mão em mão, sofrendo desenganos em todos os seus amores, em todas as suas esperanças, mas que, de vez em quando, se enfeita, dá um jeito no cabelo, outro na pintura do rosto e não há quem lhe resista ao charme e aos trejeitos. Olhe, que esse ano de 53 tem sido um não acabar de apreensões, de amargas realidades políticas e econômicas. (MARIA, 1989, p. 33).

O escritor associa a beleza do Rio de Janeiro a uma encantadora prostituta que já teve vários amantes, ou seja, inúmeros administradores públicos. Na visão do cronista, a exuberante senhora vem sofrendo com a incompetência desses homens que, muitas vezes, a desfiguraram, tornando-a refém de suas ideias e ações políticas “bem intencionadas”. O discurso metafórico ilustra os problemas urbanos agravados à medida que a cidade cresce e em contrapartida não recebe dos governantes a devida atenção. Para qualificar o grau de deformação dessa cidade “prostituída”, o cronista seleciona adjetivos específicos como “deplorada” e também inverte a posição do

---

<sup>38</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

sintagma nominal “velha mulher” que tanto se refere à longínqua fundação da cidade quanto ao estado físico do Rio de Janeiro. Considerando esta estratégia discursiva, cabe ao leitor interpretar os aspectos relacionados à falta de infraestrutura urbana em sentido amplo, implícitos na imagem dessa cidade-mulher de certa forma debilitada.

Não obstante, o que chama a atenção é o clima observado na cidade antes e depois desses meses citados no título do texto. Durante o ano, há um sem-número de desencantos, tristezas e reclamações. Mas, curiosamente, “num passe de mágica”, mal se anuncia o final do ano e essas frustrações parecem se reverter em entusiasmos, alegrias e comemorações. O fio condutor da crônica é o flagrante contraste entre a cidade ideal, da euforia e da festa em comparação com a urbe “real”, aquela dos infundáveis problemas cotidianos, ou seja, Antônio Maria interpreta aquilo que Mafessoli sugere ser a teatralização das evidentes contradições urbanas.

A partir da percepção do dinamismo desacertado na Capital Federal na década de 1950, primeiramente se ilustra o modo como os cidadãos cariocas sinalizam o desânimo com os problemas que parecem insolúveis:

Víamos, pelos cantos das ruas, a face do povo e, de mês para mês, ela nos parecia mais contristada, mais vencida. Era uma incapacidade, uma completa falta de condições para um mínimo de otimismo, nessa conjectura contra a qual o homem se choca de uma maneira vã: ter braços para se servir, pés para abrir caminhos, cérebro para tramar as saídas mais dignas e, apesar disso, sentir que a terra lhe foge sob os pés, que os amigos debandam em derredor, que a solidariedade humana e a proteção dos governos se tornam inúteis, porque falhadas e vazias. (MARIA, 1989, p. 33).

O escritor, em tom coloquial, porém sem deixar de utilizar adjetivos e advérbios eruditos, deixa transparecer os sentimentos em relação ao que descreve. Na sequência, para ilustrar o estado de inércia dos habitantes, Maria parte para uma linguagem figurada que através de algumas metonímias e de um vocabulário farto em termos menos usuais, aproxima-se do discurso bíblico em forma de parábola. Por essa oscilação no modo de se expressar, ora através do tom coloquial ora pelo uso de figuras de linguagem e termos mais

eruditos, podemos dizer que Maria se aproxima da ideia de um sujeito pingente, referência à imagem dos marginalizados descritos no conto homônimo de João Antonio. Nesse olhar dinâmico, o cronista capta os problemas sociais no interior da urbe através dos semblantes desanimados que circulavam pelas ruas. Tal sensação ecoa não só nos problemas urbanos concretos, mas também reflete nas questões mais subjetivas, no ânimo dos cidadãos.

Neste cenário urbano, imaginar uma mudança na expectativa das pessoas só seria possível se houvesse em contraponto uma melhora nas condições de vida. Entretanto, dois aspectos parecem apontar para a ruptura desta aparente imobilidade dos cidadãos. Em primeiro plano, temos a capacidade do homem de se equilibrar ou “subverter” – no aspecto psicológico – as condições adversas, imprimindo, no seu cotidiano mais imediato, formas de dialogar com a rigidez sócio-econômica (MAFFESOLI, 1984). Por outro lado, o que pode contribuir para essa dinâmica social é que no Rio de Janeiro, ao menos na formatação geográfica, há uma aproximação entre ricos e pobres. Subjacente a esses aspectos apontados, na sociedade urbana e industrial fundamentada no poder de consumo que já se desenhava na década de 1950, não é difícil imaginar as pressões para uma mudança no ânimo do carioca:

Pois bem, esse pobre carioca, quando chegam Novembro e Dezembro, toma um ar inesperadamente festeiro, como se a barriga cheia estivesse e, no seu dia seguinte, não existisse uma só conta a pagar. Atualmente, conviver com o operário e sua família é experimentar uma sensação muito melhor do que há dois meses atrás. (MARIA, 1989. p. 33).

Há aqui, além da ironia, os indicativos da fragilidade dessa euforia, pois com a chegada do fim de ano, o desejo de uma vida melhor não reflete a mudança efetiva na rotina desse operário e, sim, fragilmente, apenas a injeção de expectativas positivas. Para a população mais pobre, as festas de encerramento do ano tornam-se apenas breve parêntese na sua frustração contínua, já que nesses momentos, a própria condição financeira limita o alcance dos desejos. Assim, se observada por uma perspectiva pragmática, a condição social da grande maioria dos festeiros não sustentaria o clima de

comemoração, pois, acima de tudo: “Não houve aumento de salário, nem a comida baixou de preço – a miséria continuou do mesmo tamanho”. (MARIA, 1989, p. 33-34). O narrador, pela perspectiva e linguagem técnica de um contabilista, analisa os números que se refletem no cotidiano da população carente, destacando o quanto é ilusório o clima natalino. Fica evidente que a empolgação é também fruto da publicidade que estimula no sujeito o desejo de consumir e imaginar-se capaz de participar do jogo comercial. Por outro lado, as pessoas, movidas pela esperança, embarcam em um “insuspeito” discurso eufórico construído com vistas ao aquecimento do comércio. Talvez seja por essa dinâmica que no início da década de 1960 instituiu-se, no Brasil, o décimo-terceiro salário, conhecido também como gratificação de natal.<sup>39</sup>

Antônio Maria nomeia, de forma bem-humorada, esse fenômeno na vida dos cariocas descrito acima e explica também os seus efeitos: “(...) Mas há um micróbio festeiro, que se engaja na vida de cada um e uma santa inconsequência supera as agruras dessa gente, tão desamparada em suas menores ambições”. (MARIA, 1989, p. 34). Ao utilizar a palavra “micróbio” para designar a força desse clima de fim de ano, fica explícito que a contaminação atinge as pessoas através do organismo, como se fosse uma doença. Além disso, torna-se também claro que é ingênua a expectativa de se encerrar um ciclo ruim e, com isso, dar uma guinada nos problemas cotidianos.

Ilustrando com ironia e poeticidade o efeito dessa empolgação urbana, Maria destaca que, em dezembro, o ambiente citadino, em vários aspectos, contamina-se de um colorido especial:

Dezembro chegou, o sol está mais claro e, nos montes ainda não favelados, nascem flores e folhas roxas, azuis, prateadas, amarelas. O capim estoura de viço e se lhe sente a saúde, no brilho e no crescimento. Então, esse conjunto de revivência se transmite ao homem que, rapidamente, convalesce e ri, e bebe

---

<sup>39</sup> No ano de 1962, o Brasil vivia um momento de grandes conquistas para o trabalhador, como o direito à greve e a estabilidade no emprego. Nesse cenário, o então presidente João Goulart instituiu o 13º salário, pela Lei 4.090, de 13 de julho de 1962, de autoria do então senador Aarão Steinbruch. Fonte: Adaptado de: <http://extra.globo.com/noticias/economia/decimo-terceiro-salario-completa-50-anos-5416290.html#ixzz2xpW9VJ6J>. Acesso em 25/03/2014.

uma aguardente, e canta um samba, e ama uma mulher, numa insensatez carioca que contamina pessoa por pessoa, até que todos juntos cantam e dançam, ensaiando o carnaval. (MARIA, 1989, p. 34).

Interessante notar que o uso da conjunção “e” que une várias orações coordenadas tem o efeito de imprimir uma sequência lógica, como se o sol típico do verão que incide sobre as plantas lhe desse uma nova vida, algo que vai contaminando outras instâncias até chegar à união das pessoas no clima de carnaval. Além desse processo enumerativo alcançado pelos recursos sintático-semânticos, há também o tom mais poético no qual o cronista sugere a associação entre a beleza e força da natureza com a esperança do povo, pois esta última parece brotar como se o terreno, ou melhor, a vida urbana também fosse espaço fértil para ilusões. A ironia está no fato de que, substancialmente, como já havia apontado o cronista, a urbe não prima por esta naturalidade, ou seja, o dia a dia na metrópole se distancia muito dessa beleza do ciclo natural presente nos morros pré-urbanizados. Essa imagem de que em dezembro tudo passa pelo processo de “revivência”, pode ser lida também como metáfora para ilustrar a imensa capacidade do homem em se iludir ou sonhar com outra realidade. O uso da conjunção “e” para ligar as frases num eterno processo de causa/efeito é ilusório, pois o salário do trabalhador não condiz com o poder de compra sugerido nas propagandas.

Fica nítido que a alegria desses pobres operários está nos gestos limitados pelo alcance dos seus proventos, cabendo-lhes, portanto, apenas “beber aguardente” e “cantar samba”, ações ligadas ao seu espaço social. Há um clima de embriaguez no ar que culmina com o carnaval, momento típico de subversão da realidade. Ironicamente, para o cronista, é como se houvesse um salto na falta de esperança e o trabalhador passasse a valorizar as pequenas conquistas no seu cotidiano, enxergando-as pelo lado positivo. Ou seja, ao invés de se consumir na busca por objetos ou elementos inatingíveis, o trabalhador, fragilmente, recupera a sua autoestima e se regozija com o pouco que lhe cabe desse quinhão.

Além de inaugurar uma revolução no meio operário, o mês de dezembro reaquece o ânimo em outras esferas da sociedade, e o efeito parece ser o

mesmo. A diferença está no tipo de frustração e na maneira de se recuperar a alegria perdida durante o ano. As pessoas que frequentam as boates passam por um curioso processo semelhante ao que acontece com os pobres que vivem nos subúrbios da cidade. Nos meses que antecedem o final de ano, há uma redução no consumo de uísque, claro sinal de pessimismo na classe mais endinheirada. No entanto, passada a comoção de finados: “(...) o Vogue – que é o relógio dos dinheiros e das crises – começou a encher-se outra vez e aquelas caras, ausentes há tantos séculos, trouxeram os mesmos sorrisos de prosperidade, que se julgava, irremediavelmente, perdida”. (MARIA, 1989, p. 34). Percebemos aqui, aparentemente, o mesmo processo visualizado na classe operária. Especialmente nas noites de dezembro, com a expectativa de aquecimento da economia e, por conseguinte, em suas rendas, essas pessoas abastadas voltam a consumir a alegria nas doses de uísque. Aquela breve depressão pelos números contabilizados é prontamente substituída pela animação e aumento nos gastos com o entretenimento. Através dessa comparação irônica, Maria aponta para uma cínica semelhança entre a desolação dos pobres e a aparente abstinência de festa dos ricos. Para os primeiros inexistem outras saídas que não consumir-se na minguada alegria daquilo que sobra na sua contabilidade diária. Já para os ricos, dezembro é o tempo de voltar aos excessos das infundáveis noites de alegria nas boates, especialmente na orla de Copacabana. Falando desse bairro, Maria anota o clima que toma conta dos bares:

Uma volta, hoje – dezembro mal nascido – pelos bares de Copacabana será um susto, ante a mudança que se operou. As mesas estão cheias, as mulheres voltaram a cuidar de sua beleza e cada uma, enquanto se cobram contas astronômicas, trata de aprimorar suas artes e truques. (MARIA, 1989, p. 34).

O retrato é de outra cidade, aquela da agitada vida noturna, onde a moeda corrente é o fetichismo da aparência e o único fator que desperta interesse parece ser a alimentação do ego. Assim como o calor reanima as plantas e lhes dá novo colorido, o clima de festa no fim do ano ressuscita o espírito dos boêmios na orla da Zona Sul. Por isso, através da movimentação típica dessa região do Rio de Janeiro, o cronista reafirma que o ano está

dividido em dois momentos distintos, assim como a população se encontra separada por classes sociais. De outro modo, ainda que as mudanças verificadas nos discursos mais eufóricos sejam apenas simbólicas, não se tem dúvidas do poder desse entusiasmo desmedido. As alterações no comportamento das pessoas estão de acordo com as convicções, e, claro, condizentes com a condição econômica de cada um.

Contudo, acima das questões individuais, na Capital Federal, o clima no início do ano é de comemoração coletiva, simbolizado por uma festa popular e típica da cidade, o carnaval. Segundo Antônio Maria – conhecedor do assunto por acumular as funções de compositor e cronista –, o verdadeiro clima de carnaval surge nas camadas menos favorecidas, mais especificamente no pé do morro e, de lá, expande-se por toda a cidade, adquirindo novas formas de manifestação:

O primeiro sinal de carnaval é a roda de samba, na saia dos morros, quando se sente a penetração das primeiras músicas lançadas. Depois, são os “shows” que se montam à custa de muito dinheiro e muito trabalho. A divulgação dos discos carnavalescos vai-se tornando mais intensa e ninguém se interessa mais pela “mesa de bar”<sup>40</sup> ou pelo “de cigarro em cigarro”<sup>41</sup>. Vamos cantar, vamos todos gritar o samba de Dircinha Batista, que diz: “a mulher, que é mulher, não quer saber de briga”<sup>42</sup>. (MARIA, 1989, p. 34).

Este seria o ápice das comemorações, e a cidade parece se transformar numa longa avenida na qual desfilam as máscaras e toda a musicalidade dessa estação do ano tipicamente carioca. Ainda que se dissipe de modo distinto entre as regiões, e o alcance dos festejos esteja condicionado ao contexto, é como se ninguém ficasse imune ao seu conteúdo subversivo. Seja na simplicidade das rodas de samba dos morros ou nos shows que de certa

---

<sup>40</sup> Samba canção de Paulo Marques e Dora Lopes, interpretado por Carlos Antônio de Souza Moreira. A música foi gravada em 1953.

<sup>41</sup> Música de Luiz Bonfá, interpretada por Nora Ney. Também lançada em 1953.

<sup>42</sup> A mulher que é mulher/Não quer saber de intriga/Diga o povo, o que disser/É a melhor amiga/A mulher que é mulher/Não deixa o lar atoa/A mulher que é mulher/Se o homem errar, perdoa. E se perdoa/É porque sabe, muito bem/Que ele não troca por ninguém/O seu amor, o seu carinho/A mulher que é mulher/Não deixa o lar atoa/A mulher que é mulher, Se o homem errar, perdoa...

forma “comercializam” os sambas-canções, a música que embala a cidade é claro sinal de que o carnaval se institucionalizou, invadindo o cotidiano. O seu maior efeito é “encobrir” momentaneamente os problemas sociais, criando uma realidade paralela intensificada nos dias de festa. Embora esta comemoração coletiva tenha a tendência a se esvaír na quarta-feira de cinzas, deixa um clima de ressaca e também expectativa para o próximo ano.

No final da crônica, Antônio Maria reforça os paradoxos no cotidiano dos cariocas, mostrando que se há toda essa euforia e os sujeitos se consomem nesses festejos, existe também a realidade, pouco flexível e inconciliável com as máscaras carnavalescas. Os pobres passistas que preenchem as alas, passado o festejo, precisam encontrar formas de se manterem no duro jogo do cotidiano da cidade. Relatando uma experiência pessoal, o escritor encerra seus comentários ilustrando os rasteiros efeitos do carnaval:

Na noite do penúltimo domingo, houve uma festa no Clube da Chave<sup>43</sup>. (...) fomos ficando, ficando e, quando nos demos conta, havia amanhecido um dia enorme e ainda estávamos cantando sambas. E a nota, quem paga? E, se pagar, como vai ser a comida do dia seguinte? Ninguém entende o Rio. O dólar está cada vez mais alto e os salários, em relação à alta, estacionaram, há meses. O dinheiro dessa alegria, vem de onde? (MARIA, 1989, p. 35).

É curioso verificar que, mesmo participando ativamente dos festejos e sendo um dos entusiastas do carnaval, Antônio Maria, no papel de cronista, está atento aos efeitos do pós-festa. A posição assumida parece não ser a da crítica direta ou da condenação puramente moralista, mas ressalta a gratuidade desse evento, pois ficam as questões: o que moveria essa comemoração que destoa da realidade visível e perene? Por que irremediavelmente ela culmina com a ressaca na quarta-feira de cinzas? A resposta vem da própria experiência do autor:

Não vem de nada, nem de ninguém. O cidadão carioca entrou em moratória e, daqui até sua quarta-feira de cinzas, não quer ouvir falar de aperturas. Novembro e Dezembro chegaram, propiciando

---

<sup>43</sup> Cinquenta pessoas, quase todos artistas, empresários ou jornalistas, controlavam uma boate a que tinham acesso apenas os donos das chaves. Antônio Maria era um dos sócios inauguradores do Clube da Chave, no Posto 6, em Copacabana.



uma certa inclinação para o álcool e para o amor. Bebamos, abracemo-nos, beijemo-nos! Maestro, toque aquele samba, que diz: “a mulher que é mulher”... (MARIA, 1989, p. 34).

A primeira frase reflete uma estratégia recorrente nas crônicas de Antônio Maria. Ao dizer, popularmente, que a resposta a esta complexa questão “não vem de nada, nem de ninguém”, ou seja, diante das dificuldades cotidianas, o mais aconselhável é carnavalizar a própria explicação, justificando a impossibilidade de se estabelecer na cidade outro movimento, também carnavalesco, o da igualdade social, o cronista sugere mais de uma interpretação para o assunto em exame no texto.

O que Antônio Maria faz é um irônico e bem-humorado discurso de associação à massa, pois, no clima de festa, o melhor é não se preocupar com as contas no final do mês, pois tudo vale em nome de alguns escassos momentos de satisfação conquistados pelos habitantes dos subúrbios. Nesse clima inebriante, é muito significativo o fato de o cidadão, nos meses de festa, entrar em moratória, algo que indica uma estratégia do pobre para obstruir momentaneamente os seus problemas financeiros. Além disso, a alegria se move pela embriaguez que inclina o sujeito a realizar suas fantasias regadas ao álcool e ao som do carnaval.

Pelo percurso do texto, podemos apontar uma simbiose entre o carnaval, a pobreza e o clima festeiro, irreverente que marca o fim e início do ano dos cariocas. Por trás dos contrastes, existem apenas diferentes maneiras de o sujeito interagir com as suas frustrações e esperanças, sentimentos separados por uma linha tênue. As comemorações coletivas de fim de ano, especialmente o carnaval, são apontadas como uma espécie de curva ascendente no humor dos cariocas. O mais saliente é que apesar desse retrato de tom realista, Antônio Maria consegue se desvencilhar da simples crítica social e apresenta um painel humano, feito de inúmeras variáveis e incompreensões.

#### 4.5 VIAGEM PELAS NOITES DA MEMÓRIA

Constam na biografia e no diário íntimo de Antônio Maria várias referências às suas noites de boêmia nos bares de Copacabana. Fazendo de suas experiências matéria de muitas crônicas, o escritor se coloca como uma espécie de colunista social, comentando os mais significativos lances da sociedade que frequenta a noite carioca. Muitas vezes retira desses momentos algumas reflexões que ultrapassam os limites do texto informativo ou de entretenimento.

Um desses casos é o da crônica cujo título, “Traz minha nota”<sup>44</sup>, já aponta para o lugar (um estabelecimento comercial) e a situação (a eminente saída do cliente). Além disso, dois aspectos desse texto chamam a atenção. Primeiro, o bar descrito já não mais possui tantos atrativos, pois se converteu em espelho da sociedade do consumo. Por isso, até o seu lado boêmio foi substituído pela lógica do capitalismo que transforma o lazer em comércio de aparências, dentro de um narcisismo coletivo. Outro aspecto importante se refere aos significados da palavra “noite”, pois esta tanto pode estar associada ao entretenimento nos bares e boates quanto expressar um momento de descanso ou bate-papo entre vizinhos na calçada.

Na posição de cronista e habitante da metrópole, no seu peculiar estilo confessional, Antônio Maria aponta – através das ações mais comuns aos frequentadores dos estabelecimentos noturnos – o tipo de prazer buscado nesse ambiente, revelando uma clara distância entre a cidade diurna (do trabalho) e esses momentos de diversão, muitas vezes até desmedidos:

Rimos todos, vadiamos todos, bebemos todos – agora, vamos trabalhar. Fartos estamos do ar condicionado dos bares, dos trejeitos dos tocadores de maracas, do uísque ressaqueiro, da obrigação de comer no escuro (e pagar no escuro) das pessoas que nos dizem: “adorei conhecer você, você é uma flor”. (MARIA, 1989, p. 94).

---

<sup>44</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

Vale destacar no trecho a inversão do pronome indefinido e o uso do verbo na primeira pessoa do plural que tanto serve para mostrar a inclusão do cronista como também a ideia de um espaço coletivo. Outro aspecto linguístico curioso – também utilizado em outros trechos dessa crônica – é que o sintagma “fartos estamos” é preenchido através da enumeração de complementos, como se o cronista optasse por reunir uma série de aborrecimentos dentro do mesmo núcleo frasal. Do ponto de vista semântico, as três primeiras ações (rir, vadiar e beber) indicam um tipo de entretenimento carnavalesco no qual o sujeito, regado pelo álcool, “liberta-se” e deixa fluir os mais íntimos sentimentos. Entretanto, há um desgaste justamente pela repetição desses comportamentos, deflagrando que os atuais frequentadores dos bares não se ajustam ao estado d’alma boêmio clássico, no qual havia, além das típicas farras, um bom bate-papo e a participação de pessoas mais interessantes do ponto de vista intelectual. A noite não é apenas o espaço do dia no qual o sol está ausente, mas, representa, poeticamente, um estado de espírito, marcado pela busca dos pequenos prazeres. Sobretudo, a noite significa um momento único, espécie de processo alquímico que contém ingredientes sagrados e também profanos:

Noite é bem de Deus para que a gente se cubra com ela e descanse. Noite é preparada em laboratórios, por uma porção de santos de óculos, que misturam ingredientes miligramados, como oxigênio, sais de lavanda, gelo ralado, um pouquinho de hortelã, sândalo, duas claras em neve e cantiga. Põe-se tudo no liquidificador, (...), leva-se à geladeira e, lá para as sete horas da noite, está pronta. A lua e as estrelas são colocadas depois, por mãos vadias de virgens, à maneira das arrumações dos altares. (MARIA, 1989, p. 94).

Há nesse trecho uma tensão, pois de um lado se desenha o passar do tempo tranquilo, romântico, mais ligado à natureza e, de outro, um lazer institucionalizado que mistura o consumo de álcool, a conversa informal, a exposição da intimidade e a prostituição. Tais aspectos se unem pelo uso da palavra “coquetel” que significa a mistura entre o sagrado (comportamento social pouco espontâneo) com o profano (individualidade que transgride as regras), indicando o tipo de boemia praticada na Zona Sul do Rio. O autor destaca o significado paradoxal da palavra “noite” dando a ela o conceito

híbrido de tanto servir para o simples descanso como também se tornar momento a ser degustado ao arbítrio de cada um.

Chamando a atenção para o sentido “comercial” da noite carioca, o cronista descreve o ambiente e os frequentadores, ressaltando a artificialidade, assim como o jogo de aparências que movem as ações nesse espaço:

Pois bem, depois dessa trabalhadeira toda, a gente vai se esconder da noite dentro de um bar, onde a fumaça arde nos olhos, onde as mulheres fazem bocas, os homens fazem o olhar de Ricardo Cortez<sup>45</sup>, o garção faz conta de somar e ninguém escapa – por mais bem nascido que seja – de duas portas implacáveis, descriteriosas, onde se lêem, bem claramente, as letras “H” e “M”. (MARIA, 1989, p. 94-95).

Vale frisar o recurso da enumeração no qual repete-se a sentença que inicia com o pronome relativo “onde”. Assim, além de destacar esse estabelecimento como espaço “onde” todos esses eventos acontecem, reforça-se a ideia de ser um lugar enfadonho. Nesse sentido, o bar se insere na lógica capitalista, pois está destinado ao consumo de álcool e cigarro, entre outros, e por isso ligado à dinâmica da vida urbana. Ao invés de ser um ambiente tranquilo, livre de convenções, tornou-se excessivamente ponto de comércio e de poses sociais. A imagem do garçom que parece se vingar, cobrando pelo que é servido, indica o lado menos boêmio da noite. Esse estabelecimento funciona como uma pequena célula na qual a diversão parece estar mais associada ao exibicionismo do que a um modo espontâneo de contato entre os frequentadores. Apesar da pose e diferença social que muitos encenam, Maria de modo sagaz e com bom-humor aponta para um aspecto que une a todos: a fisiologia humana, pois todos necessitam frequentar o banheiro, lugar comum que une os pobres e os ricos, os bonitos e os feios, os ignorantes e as almas sensíveis.

O cronista também trata das diferenças entre o modelo de entretenimento comum às metrópoles e as distintas formas de lazer num passado mais remoto ou ainda em outros ambientes não urbanizados. Assim, para aqueles cujas casas ofereciam algum conforto, no período noturno o mais

---

<sup>45</sup> Ricardo Cortez (1900-1977). Ator de família judia nascido em Nova York. Participou em mais de 100 filmes, especialmente nos enredos de ação.

importante era aproveitar a paz e o aconchego do lar: “Quem tinha varanda armava sua rede, dava um jeito no corpo, ficava na feição da preguiça e espichava fumaça de cigarro até cochilar, acordar com um espirro e ir à cama, resmungando que se resfriou no sereno”. (MARIA, 1989, p. 95). O modo descritivo é reforçado pelo uso do conectivo “e” que une os períodos compostos por coordenação, ampliando a ideia de sequência lógica, como se essa atitude nas pequenas cidades fluísse sem maiores sobressaltos, algo retratado também na organização das frases. Temos representado não só um modo típico de se usufruir o tempo livre nas cidades do interior, mas também outra organização do espaço, pois, com a gama reduzida de entretenimento, a noite era consagrada ao repouso do corpo. Nesses pequenos municípios, o período noturno representa também momento de socialização entre os vizinhos que se reuniam para um dedo de prosa:

Quem tinha casa de janela e porta pra rua, botava suas cadeirinhas na calçada, jogava gamão, passava o moço do sorvete, vinha uma bandeja de café, falava-se de política, tossia-se, versejava-se Bilac, dizia-se “boa noite” e ia-se aos travesseiros, deixando-se, no céu, a lua, sempre a mesma. (MARIA, 1989, p. 95).

A seleção das palavras e o tom suave, quase idílico, contrapõem-se aos ácidos e desiludidos comentários a respeito da noite nos bares e boates de Copacabana. Podemos notar também a valorização do passado e a sensação de que essa imagem se torna um refúgio inabalável para o autor pernambucano. Em tom saudosista, Maria recupera um colorido especial das noites em que a rua, espaço público, transformava-se em ambiente privado onde eram expostas as vivências, expectativas e sonhos. Por isso, a noite parece não entrar no jogo comercial, e os habitantes fazem da rua também espaço de diversão sem a necessidade das poses sociais.

A partir desta perspectiva, vale refletir aqui sobre a tendência dos cronistas em converter as grandes metrópoles em referencial para descrever o espaço citadino. A crônica se tornou meio privilegiado de comunicação entre a experiência de cidade do tempo presente e aquela da memória, como nos sugere Patrícia Pina:

A crônica, desafiando os paradigmas literários e pondo em diálogo o ficcional e o não-ficcional, aproxima a literatura do solo em que pisamos sem que precisemos ter grandes leituras prévias, até mesmo sem que precisemos ter muita escolaridade, pois ela lida com o sabido e o sentido, com o conhecimento da vida, não o da escola, não o do livro – necessariamente. (PINA, 2008, p. 89).

Essa aproximação entre o cronista, a cidade e o leitor de que fala a estudiosa também pode ser sentida no contraponto entre as experiências prévias do leitor e a configuração atual da cidade. Há, por outro lado, também um acercamento do ponto de vista da linguagem, pois Antônio Maria utiliza-se nessa crônica de frases com estrutura sintática simplificada, mais próxima da fala, como se pode observar no uso de “a gente” no lugar do pronome pessoal “nós”, ou na redução da preposição “para”. Além disso, a escolha de um vocabulário popular e sentimental, objetiva aproximar o público do texto, dando mais colorido à descrição. O ambiente rural ou a pequena comunidade surge por meio da memória, constituindo um sistema de valores adquiridos na infância e que são postos em contraste com o mundo adulto e urbano, distanciando, em vários aspectos, esses dois espaços-tempo. Nesse sentido, a descrição das noites nas cidades do interior apresentadas aqui surge do olhar de um habitante da metrópole em busca de refúgio para os problemas ligados à urbanidade. Sobre este aspecto, vale o comentário de Flávio Loureiro Chaves, a respeito das crônicas de Rubem Braga:

Rompidos os vínculos com a natureza, a cidade engendrou a falência das relações humanas; a identificação do mundo mecanizado ocorre sob a intuição do esvaziamento da vida pessoal e, por isso, o cronista recorre frequentemente à memória de outros espaços: fazendas de sua infância, a vila do sertão goiano onde se preserva a capela do sino de ouro, humildes aldeias de pescadores no Litoral. Sua experiência transita da nostalgia duma sociedade arcaica e rural (em passagens como “O Outro Brasil”) até o confronto com a cidade prostituída. (CHAVES, 2003, p. 72).

A ideia de que o cronista une o presente caótico da metrópole com a idealização do passado interiorano é válida para esse texto de Antônio Maria. Não queremos dizer que aqui haja uma preferência pela cidade da memória em

detrimento das atuais noites de boemia em Copacabana. O que se destaca é o tom saudosista e a crítica à artificialidade que marca o comportamento de muitos clientes nos bares da Zona Sul carioca, reduto da boemia na década de 1950. Nota-se que Maria não mais se sente à vontade em um espaço que antes lhe parecia ser sua segunda casa, necessitando recriar via memória um espaço que lhe traz prazer.

Por isso, se há uma nostalgia nessa descrição dos costumes antigos e interioranos, o que não dizer das noites em contato com a natureza, típica dos pescadores. No olhar poético de Antônio Maria, apesar da condição social e da influência do meio, esses homens projetam no mar as suas expectativas, tornando a noite um longo deleite para o imaginário:

(...), o pescador sonha bonito, andando pelos mares, sua jangada transformada em caravela da frota de Colombo, embicando nas ondas, cortando maretas, os peixes dando passagem, as estrelas mudando de lugar – insinuando que se peçam graças – e ele, na proa, seguindo o rumo de Arturos<sup>46</sup>, enquanto Janaína cose sua colcha de franjas e rendas para a última núpcia. (MARIA, 1989, p. 95).

A noite se torna sinônimo de sonho, espécie de metáfora da felicidade que contrasta com a dura realidade cotidiana desses trabalhadores braçais. O cronista mescla elementos históricos e míticos, ressaltando que o real se mistura ao imaginário, destacando a peculiar beleza desse espaço. Em contraste com os sonhos dos marinheiros desbravadores do ilusório, há, no intenso cotidiano dos homens sertanejos que conduzem o gado, uma expressão de que existem diferentes formas de se passar a noite. Longe dos grandes centros urbanos, a lógica do consumo e do entretenimento noturno desaparece e os homens privilegiam o contato direto com a natureza:

No sertão, a noite mais clara é dos homens que levam o gado estrada a fora, de fazenda em fazenda, cantando os 'aboios'<sup>47</sup> mais doces, dizendo histórias malassombradas e o dia

---

<sup>46</sup> A Comunidade dos Arturos é composta pelos descendentes de Artur Camilo Silvério, um antigo escravo. Preservam sua cultura e religiosidade através dos Congados. Está sediada em Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte.

<sup>47</sup> Melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos; aboiado.

amanhece sem que seja preciso tomar alka-seltzer<sup>48</sup> e cafiaspirina<sup>49</sup> (MARIA, 1989, p. 95).

Fica nítido que a falta de estrutura urbana favorece novas formas de interação entre o homem e o meio ambiente. Outro aspecto a se destacar é que o sertanejo aparentemente não sofre de doenças urbanas como a ansiedade e o estresse.

Concluindo a viagem no tempo-espaço em que são pontuados os diferentes modos de o homem tomar partido de sua noite, Antônio Maria aponta para o desajuste entre a vida simples representada pelas cidades do interior, pelo cotidiano daqueles que transportam o gado, pelo dia a dia dos pescadores e o lado boêmio da vida urbana que tem lugar nos bares de Copacabana: “Nós ficamos no bar, só nós. Não importa que os olhos se afundem, que o rosto empalideça, que os dedos e os pulmões se nicotizem, que o fígado vire zabumba, se, no coração de cada um, há uma mulher em trânsito”. (MARIA, 1989, p. 95).

Ainda que haja um motivo mais profundo para que cada frequentador cometa seus excessos, o cronista traz, até como experiência pessoal, um retrato do que se consome nessas intermináveis noites de Copacabana. A diversão parece ter preço, deixando marcas indeléveis no rosto dos sujeitos que se deleitam com o clima sedutor desses bares. Tal aspecto também é ressaltado pela repetição da mesma estrutura sintática. O sintagma “não importa que” é preenchido por três frases que ressaltam os aspectos negativos de se frequentar tal ambiente. Assim, embora saiba das consequências dessa vida desregrada, os boêmios insistem em experimentá-la rotineiramente.

Por este trecho, não restam dúvidas sobre as diferenças entre as noites de Copacabana e essas outras formas de aproveitar o tempo, apenas retidas na memória do cronista. Todavia, cabe questionar se o problema estaria no espaço e no comportamento inadequado desses boêmios ou há no olhar do escritor pernambucano uma melancolia que contamina sua percepção do

---

<sup>48</sup> Alka-Seltzer é a marca de uma linha de medicamentos não sujeitos à prescrição médica da companhia alemã Bayer. Caracterizam-se pela sua rápida dissolução em água que provoca efervescência.

<sup>49</sup> CafiAspirina é indicada para a enxaqueca, pois combina a ação analgésica e antiinflamatória de uma dose maior de ácido acetilsalicílico (650 mg) com um agente potencializador (caféina).



ambiente? Nossa análise é que aqui Antônio Maria se desdobra, assume dois personagens. De um lado, temos o incorrigível boêmio ou, como ele mesmo diz um “cardisplicente”, que, conhecedor dos seus excessos, não consegue se desvencilhar dos vícios noturnos. Sua escrita confessional tem muito dessas experiências que, traduzidas para uma linguagem elaborada, adentram o terreno do literário. De outro modo, o narrador se multiplica e retoma algumas imagens da infância para ilustrar a existência de toda uma cultura do lazer que leva em consideração as esferas pessoal, social, geográfica e histórica.

A partir dessas diferenças, o autor toca em outro assunto já mencionado na crônica anterior, que diz respeito a uma espécie de padronização de comportamentos, conceitos e ideologias. No texto: “Novembro-Dezembro”, Maria critica o clima artificial de entusiasmo que toma conta do comércio e age no ânimo dos habitantes da cidade. No final dessa crônica em análise, a questão parece ser a mesma, pois: “(...) se existe uma coisa realmente mal feita, na vida, esta coisa é o convencionalismo das datas. Por que o Natal de todo mundo tem que ser em dezembro, na noite de 24 para 25?” (MARIA, 1989, p. 95). Na sequência, outro comentário de Antônio Maria chama a atenção para o esvaziamento dos sentidos de uma comemoração coletiva instituída pela igreja e reinventada pelo comércio: “Quem garante que existe a mesma felicidade, em todas as famílias, na hora de enfeitar o pinheirinho, com luzes e bolotas de cores? E se o marido foi andar? E se o mais mocinho morreu a 23?” (MARIA, 1989, p. 95-96).

O Natal, assim como as festas carnavalescas transformam-se em sinônimos de felicidade pessoal e, portanto, devem ser usufruídos a critério individual: “(...). Não, cada um devia fazer seu natal no dia em que pudesse. Carnaval, também. Não convence a decoração da avenida, não adianta a moça de coxas de fora – pra que o cheiro de éter? – se, debruçado na janela do apartamento, o moço quer é chorar...” (MARIA, 1989, p. 96). Os comentários recaem no artificialismo dessa alegria externa e coletiva, contrariando os leitores mais convictos do valor das datas comemorativas. Disfarçando o desejo em necessidade básica, o comércio estimula as compras simulando que as mercadorias são sinônimos de felicidade. Ao mencionar que Natal é criação

dos americanos, há uma alusão a esse aspecto da festa: “Não existe alegria coletiva, em dia marcado. Natal feliz, por exemplo, é invenção de americano e americano não sofre. Mas, nós? Só quem tem direito a ter Natal, no Brasil, é o Rio Grande do Norte”. (MARIA, 1989, p. 96). Nesse tom irônico-crítico, ao associar festa natalina e consumo, bens materiais e felicidade, adverte-se que muitos brasileiros estão à margem desse tipo de festejo eminentemente comercial. Vale frisar que essa segunda parte da crônica se associa às reflexões sobre a diferença entre as noites de Copacabana e as cidades do interior (apresentadas no início do texto), no sentido de que, assim como os bares, as festas de fim de ano são convenções que de certa forma institucionalizam o cotidiano. E, apesar do tom mais político que adquirem esses comentários finais, Antônio Maria parece se voltar para a valorização da independência do homem, pois, apesar de toda uma cultura urbana, existe o homem com suas dificuldades, virtudes e, acima de tudo, o seu poder de (re)construir a realidade. Como exemplo dessa atitude “rebelde”, o próprio cronista, ao se despedir do garçom e dos leitores, reafirma o peso da liberdade e, mais uma vez, ressalta o aspecto individual em detrimento do coletivo:

Estamos livres das datas e podemos deixar a mesa do bar. Até logo, senhor maitre. (...) Estou cansado das tuas notas, muito mais do que deves estar do meu dinheiro. Até uma data qualquer. Talvez não seja Natal, Ano-Bom, Festa de Reis, Cosme e Damião. Será um dia sem montagem. Será, por exemplo, 7 de outubro. Haverá dia mais bonito que 7 de outubro? Não nasceu nem morreu ninguém que prestasse, não tomaram cidade nenhuma, nem existem receitas de bolos, doces e bebidas para esse dia. Vê quanto foi e traz minha conta. Amanhã é dia de fazer coisas. (MARIA, 1989, p. 96).

A partir dessa estratégia de ir à contramão desses artificialismos sociais, Maria expressa o próprio significado da crônica enquanto texto que, mesmo publicado no jornal, não segue a linha dos escritos informativos. Ou seja, o cronista desconstrói, pela sua fina percepção, as verdades cartesianas, adentrando os meandros da realidade, justapondo os aspectos mais salutares do cotidiano através de uma escrita pessoal, altamente valorizada pelo seu poder de síntese e inquietação.

#### 4.6 RETRATO DAS NOITES DE BOEMIA

As experiências (aventuras e desventuras) noturnas que Antônio Maria relata nesta crônica, cujo título “Aquela noite sem ventura”<sup>50</sup>, dá maior ênfase ao aspecto negativo, são uma espécie de resumo das suas impressões registradas em inúmeros outros textos. Frequentador assíduo dos mais badalados bares e boates do Rio de Janeiro na década de 1950, o cronista, em tom confessional, traz ao leitor do jornal uma espécie de boletim social da noite, ora apontando o encanto ora relatando aspectos não muito agradáveis desses ambientes. Vale frisar que, nesses textos, estabelece-se entre cronista e leitor uma espécie de cumplicidade. O escritor traz informações íntimas a respeito do universo boêmio do Rio, algo que por si só gera expectativa, conquistando os mais interessados nos fatos miúdos da noite carioca. Observando pelo lado do público, tais escritos, além de distrair, apontam para aspectos muitas vezes imperceptíveis, mas, que, aos olhos dos mais atentos, fornecem instigantes reflexões para a leitura dos paradoxos da vida na metrópole. Em resumo, ao analisarmos tais textos, o que mais se destaca são a sensibilidade e inteligência de Antônio Maria na interpretação dessa sociedade noturna, especialmente se considerarmos que o comportamento, atitude e discurso desses sujeitos retratados podem ser lidos enquanto signos das transformações por que passa o dinâmico ambiente urbano.

No início do texto há uma atmosfera de profunda decepção com a sociedade carioca:

Quando escrevo estas notas (20 de agosto) faz exatamente um ano que venho atravessando madrugadas (...). Depois dessa longa vagabundagem, estou em condições de dizer uma porção de coisas desta cidade pobre, de sua gente e de seus “cabarets”. Devo dizer que em 80% dos casos, conheci gente medíocre, desinteressante, incapaz de seduzir pela conversa ou pelo conjunto de atitudes. De mesa para mesa, em 99% das vezes, me disseram sempre burrices e, se sustentei conversa, foi por mania ou hábito de gentileza, heroísmo paciente de que já não sou capaz, de tão surrado que ando. (MARIA, 1989, p. 99).

---

<sup>50</sup> Não há no livro *Pernoite*, 1989, organizado Hermínio Bello de Oliveira, nenhuma informação sobre a data em que essa crônica foi originalmente publicada no jornal.

Interessante notar em especial pelo uso da palavra “vagabundagem” que Maria relativiza uma possível seriedade nesse seu boletim informativo. Por se tratar de relatório calcado em experiências ou sensações não muito abonadoras, o cronista, em tom de desabafo e falta de pudor, aponta o perfil noturno da cidade e também se revela em aparente conflito com uma sociedade marcada pelo artificialismo. Utilizando-se de porcentagens e adjetivos negativos (“pobre”, “mediocre”, “desinteressante”, “incapaz”) além do tom mais áspero, o autor isenta poucas pessoas e sentencia que o clima dominante neste meio é o da desinteligência associada à pose de muitas socialites. Tais figuras utilizam-se dos bares e boates para o desfile de aparências, tornando, no entender de Maria, esse ambiente inóspito, ou pelo menos não convidativo àqueles com um mínimo de sensibilidade e cultura.

Na sequência, o narrador ironiza a tendência das mulheres para o modismo francês, destituído da elegância e sutileza originais. Tal imitação transforma muitas senhoras em fantoches do modelo europeu: “Vi mulheres extremamente vulgares, cheirando a extrato francês, vestindo ao jeito francês, comendo, dançando e fumando em francês, no curso de uma caminhada que, em calão de botequim, chama-se “arrumação”. (MARIA, 1989, p. 99). A partir de uma perspectiva pessoal, sem economizar nos qualificativos desabonadores e insistindo no ridículo desse afrancesamento feminino, com a repetição intencional da palavra “francês”, Maria aponta para a caricatura de um Rio de Janeiro que no olhar de Lima Barreto e João do Rio – início do século 20 – já dava sinais desse francesismo desacertado. Na visão destes cronistas – como apontamos no primeiro capítulo – a Capital Federal intentava recuperar o seu atraso imitando de forma tacanha a famosa cidade francesa. Neste trecho, Maria ridiculariza essa tendência cosmopolita do Rio e deixa clara sua repulsa a essa atitude anacrônica. O uso da palavra arrumação – “traficância” ou arranjo (AURÉLIO, 2008) – explicita a escolha de alguns termos populares para caracterizar o comportamento de muitas senhoras, reafirmando o tom pejorativo adotado pelo autor para desenhar a movimentação noturna da Zona Sul da cidade.

Outro aspecto que está na base desse olhar crítico diz respeito ao saudosismo da boemia carioca enquanto sinônimo de prazer reconfortante que contrasta com o cotidiano opressor. Ilustrando o que ficou sugerido no texto anteriormente analisado, para Antônio Maria, as noites nos bares ao sabor das bebidas alcoólicas deixaram de ser um prazer inalienável ao sujeito urbano para se tornarem espaço de repetidos aborrecimentos:

Podia, se quisesse, enumerar os dez piores encontros casuais do Rio noturno e não faço para não magoar pessoas outras, ligadas por afetividades, dívida ou contrato de clausura a esses dez monstros da noite, que surgem de repente para gelar conversas, irritar, estragar, enfim, as madrugadas de quem se diverte e paga tão caro pela felicidade à beira de um copo, ao som de uma cantiga, à distância de alguns dissabores fixos. (MARIA, 1989, p. 99).

Ironicamente o cronista diz no início que não vai enumerar o conteúdo dos piores encontros casuais nos bares, porém, na sequência, especialmente através de verbos com sentido negativo como: “gelar conversas, irritar, estragar”, resume os seus sentimentos por esses “dez monstros da noite”. Também é nítido no final do trecho, o tom poético, com a combinação de elementos que trazem novos sentidos à frase: “felicidade à beira de um copo, ao som de uma cantiga, à distância de alguns dissabores fixos” (Ibidem). Assim, em contraponto aos verbos negativos que são os signos dos frequentadores desinteligentes, o cronista suaviza a linguagem ao falar do que se deve buscar nos bares: a boemia no sentido literário do termo. Além disso, vale destacar neste trecho dois aspectos importantes. O primeiro é que nessa sociedade noturna, as relações não são permeadas por sentimentos nobres de amor e fraternidade, mas por uma série de interesses ditados pelo poder financeiro. Outro ponto interessante está relacionado ao sentido da palavra boemia, pois a madrugada é uma espécie de hiato na rotina urbana e deve ser usufruída da melhor maneira possível, sem artificialismos incongruentes ou poses caricaturais. Nesse sentido, por meio dos “dez monstros da noite”, o cronista alude ao incômodo comportamento dos frequentadores que ao invés de se renderem ao ritmo mais leve e descontraído (sem perder de vista o clima poético da noite dentro do bar) desfilam os seus mais vulgares sentimentos

exibicionistas, afetando a sensibilidade dos que vivenciaram noites mais agradáveis ao sabor de muito álcool e muita conversa literária.

Nesta linha de raciocínio, o narrador comenta outro problema por ele detectado: o claro desajuste entre a atitude dos “monstros” aqui descritos e o perfil da noite carioca publicado nos jornais por alguns colunistas. Maria reprovava o servilismo dos pseudo-jornalistas que ajustam seus comentários aos interesses pessoais. Os artifícios mais comuns desses “escritores” de plantão é contornar as críticas – especialmente aos comuns escândalos encenados nas boates por essa elite – supervalorizar algumas virtudes, e, sobretudo, ocultar o lado menos glamoroso desse clã:

Se não fosse malvadez desaqueitar pessoas decentes, unidas por sangue e bem-querer a essa maioria de madrugadores, contaríamos aqui o que assistimos em matéria de falta de caráter e, principalmente, o que vimos e ouvimos de burrice, durante um ano de observação ao pé de **um “café-society” semi-alfabetizado, vadio, despersonalizado, glorificado pela generosidade dos colunistas sociais, premidos pela falta de tema e, mais ainda, pela necessidade de viver bem entre senhoras e senhores, que são assuntos de seus trabalhos jornalísticos.** (MARIA, 1989, 99-100). (grifo nosso).

Ao observarmos a diferença entre o conteúdo dos textos desses colunistas e a sinceridade aqui impressa, podemos dizer que essa crônica pode ser lida como uma espécie de anticoluna social e também censura aos bajuladores que se utilizam do papel na imprensa para benefícios próprios, sustentando o ego dessa sociedade financeiramente superior. Especificamente no trecho grifado, percebemos que Maria seleciona três qualificadores negativos (“semi-alfabetizado”, “vadio”, “despersonalizado”), que mostram o seu despudor em criticar essa sociedade. Assim, o lado *fashion* que recheia a coluna desses escritores é substituído aqui pelos aspectos mais grotescos, pela narração das atitudes mais deselegantes e reprováveis. Enfim, os elementos depreciadores dessa sociedade passam a ser a regra e não uma exceção como fazem crer os jornalistas comprometidos com essa elite carioca. Com a finalidade de trazer ao leitor alguns aspectos negligenciados pelos referidos colunistas sociais, Maria destaca que o “palavrão” já faz parte da

fisiologia de alguns cariocas – especialmente o público feminino – que o incorporou em seu discurso de forma indistinta:

Há uma minúcia que não pode passar despercebida a esta desenganada história sobre gentes e coisas: o palavrão. Saiba quem nos lê que 50% das mulheres que freqüentam nossas “boites” dizem nomes feios, estejam com raiva, felizes e – quando é mais freqüente – se bebem e é necessário demonstrar um pouco de maneira ou marca pessoal. Há verbos incitáveis que, no pretérito, no gerúndio e no futuro estão em todas as conversas dessas ilustres senhoras (...). (MARIA, 1989, p. 100).

O mais saliente é o tom irônico ao expor o comportamento menos publicável dessa elite que se revela no interior das boates. Esse detalhe que não é meramente acessório no texto, aponta para uma desconstrução da figura feminina, pois a imagem da mulher pudica é retificada por esse hábito mais característico do gênero masculino e menos condizente com a visão romântica da alma feminina. As moças, na intenção de se mostrarem integradas ao ambiente, parecem ter absorvido alguns costumes que além de denunciarem uma rebeldia aos padrões, sinalizam a reordenação dos costumes aparentemente não muito bem digerida pelo escritor. A partir da ideia de que os “desvios” acima descritos vêm adquirindo maior frequência, Antônio Maria, em tom apocalíptico, fala da verdadeira boemia enquanto o único antídoto para tal situação:

Quem, durante anos, conseguiu fazer suas noitadas sem se misturar ao desleixo da maioria – e existem, graças a Deus, essas ilustres exceções – saberá entender a justa revolta destas palavras, onde um cronista, sem receio de mostrar-se cada vez mais provinciano, aponta o calamitoso naufrágio da sociedade. (MARIA, 1989, p. 100).

O cronista registra todo seu embaraço e aponta, mais uma vez, um desacerto entre o passado por ele vivido, no qual havia ao menos uma conversa instigante, e o tempo presente recheado de pessoas ignorantes que, a cada noite, contribuem para o soterramento da diversão alegre e descomprometida. Por isso existe uma clara distinção entre a boemia saudável, necessária e a avalanche de imbecilidades que ele nomeia como sendo um

“desleixo” da maioria. Essa ideia de descuido ou desvio do modo inteligente, produtivo e revigorante de se aproveitar a noite nos bares, defendida por Maria, pode ser lida também como sinal da incorporação de novos valores e modos de socialização que entram em choque com a maneira clássica de se enxergar a boemia. Nesse sentido, o cronista dialoga com os leitores, pedindo o abono daqueles que sentem falta das conversas literárias, do sentimento de que os bares e boates podem simular um ambiente privado, portanto, mais aconchegante. O desequilíbrio entre esses comportamentos grotescos e uma vida boêmia, no sentido romântico da palavra, torna-se o mote do texto e embasa o ponto de vista do escritor:

Não se deve negar a ninguém o direito de ser gente da noite, de beber, de rir e de dançar. **Mas, é preciso que se resguardem a dignidade humana, a poesia e a inteligência dos que fazem as noitadas.** É um suplício ver sempre as mesmas caras, dizendo as mesmas bobagens, contando as mesmas vantagens. (MARIA, 1989, p. 100). (grifo nosso).

Há um distanciamento entre a boemia que significa, entre outras coisas, um modo inteligente de viver que inclui o bate-papo criativo e esse comportamento estéril que se tornou epidemia nas noites cariocas. Maria critica, através da repetição do vocábulo “mesmas”, a rotina desagradável daqueles que pouco têm a oferecer ao interlocutor e parecem obstruir o clima intelectual próprio desse ambiente.

A noite nos bares e boates deve ser sinônimo de cultura, sensibilidade, romantismo, espécie de parênteses na vida corriqueiramente urbana. Por isso, aquilo que vai à contramão dessa expectativa tende a ser encarado como afronta e desrespeito aos verdadeiros homens da noite, entre os quais, claro, está a figura de Antônio Maria que parece legislar em causa própria. O cronista, de certa forma, sente-se invadido naquilo que considera seu espaço íntimo. Visto dessa maneira, esses estabelecimentos noturnos passam a ser mais que simples entretenimento, pois simbolizam uma terceira via, espaço alternativo para o cultivo do ócio criativo que faz bem à alma e se torna uma forma de escape dentro da própria cidade. Nesse sentido, a sociedade do consumo dá sinais de que avança pelo “reduto dos intelectuais”, ou seja, esses



sujeitos dividem espaço com a velha guarda de que Maria é ilustre porta-bandeira. Um dos destaques nessa diferença entre a turma do samba e esses sujeitos de pouca cultura artística aparece no conteúdo dos diálogos, conforme esclarece o cronista:

Uns 70% dos moços do Rio, sem que sejam perguntados, contam ou dão a entender que tiveram casos com Fulana e Beltrana e, quando contam a história por inteiro, entram em pormenores mais íntimos, maltratando, assim, um bem sagrado, uma coisa bonita – o amor que, por sua beleza, devia ser poupado da mentira. É isto, infelizmente, o que resta das noites cariocas. Salvá-las é impossível. Que se salvem, em tempo e ao menos, os que puderem fugir. (MARIA, 1989, p. 100).

Adentramos o teor das conversas que parecem girar em torno dos feitos pessoais, especialmente das jornadas amorosas estreladas por esses rapazes. Podemos atribuir o conteúdo das confissões ao comportamento de alguns jovens conhecidos como “os cafajestes”, já descrito por Maria em outros textos sobre a noite na Zona Sul da cidade. Contudo, o que parece irritar profundamente o cronista é esse comércio de aparências, em que até a relação íntima entre homens e mulheres foi afetada pela avalanche de egocentrismo, pois não são os nobres sentimentos que movem os “cavalheiros”, mas a quantidade e o poder de sedução do sujeito que discursa sobre si mesmo. Há também o fato de essas conversas possibilitarem a exposição detalhada das conquistas amorosas em público, tornando a intimidade um evento social. Na opinião de Maria, se cultivar os segredos era saudável e tornava as relações menos casuais, as descrições minuciosas desses frequentadores parecem ter substituído o sabor dos segredos de alcova.

Nesse trecho, também está implícita a tendência para uma maior exposição da intimidade e já não aparecem claras as fronteiras entre o espaço público e o espaço privado. Na crítica à noite carioca, Maria expõe o que Richard Sennet aponta como sendo parte de um longo processo de aproximação entre o coletivo e o particular, pois

à medida que o desequilíbrio entre a vida pública e a vida íntima foi aumentando, as pessoas tornaram-se menos

expressivas. Com a ênfase na autenticidade psicológica, tornaram-se desprovidas da arte na vida cotidiana, pois são incapazes de recorrer à força criativa fundamental de um ator, à habilidade de jogar com, e investir sentimentos em imagens externas do eu. (SENNETT, 1998, p. 55).

A análise que Sennett faz sobre a falta de equilíbrio entre aquilo que é público e o privado, com a tendência das pessoas à autoexposição, parece ter sido testemunhado por Maria nas suas andanças pelos bares e boates de Copacabana. Como observamos, as confissões indiscretas, assim como os comportamentos pouco reservados desses frequentadores, ilustram a fraca demarcação entre as instâncias do individual e do coletivo, com a prevalência do primeiro. Nesse sentido, o cronista aponta os paradoxos desse movimento de abertura para novos comportamentos, valores e paradigmas que estão expressos nos espaços de entretenimento. Essa perspectiva vem acrescida do julgamento pessoal de um cronista genuinamente boêmio que fez da vida a sua autêntica escrita. O texto pode ser lido não só como perfil das noites do bairro de Copacabana na década de 1950, mas também indício do próprio temperamento do escritor Antônio Maria. Na visão de Joaquim Ferreira dos Santos, biógrafo e um dos editores da obra do cronista pernambucano, não se pode avaliar a produção de Maria sem levar em conta o seu perfil emocional instável:

A gangorra emocional impressionava. De noite eufórico e feliz no meio das rodas, no dia seguinte Maria podia avaliar a noitada como um punhado de “horas que deviam ser dormidas e perdem-se em conversas que não levam a nada”. **O sentimento trágico da vida o acompanhava o tempo todo. Um estado entre o melancólico e o reflexivo diante da condição humana. As noites de Copacabana eram muito simpáticas, mas incompetentes em lhe oferecer um sentido para a vida.** (SANTOS, 2006, p. 77) (grifo nosso).

Ainda que seja discutível essa associação entre a vida e a obra do autor, o fato é que muitos textos de Antônio Maria, e essa crônica é um bom exemplo, são articulados enquanto expressão dos sentimentos íntimos do cronista. É como se não houvesse um filtro entre o “eu” que fala no texto e o assunto tratado, sendo ambos confundidos numa escrita eminentemente subjetiva e

adjetivada. Ao passo que a realidade observada lhe figura enquanto uma expressão de recorte particular, a crônica de Antônio Maria simula a tensão entre o mundo real observado e o universo pessoal do escritor que condensa as sensações do mundo externo. Assim, o perfil da boemia carioca, especialmente em Copacabana, só pode ser interpretado se levarmos em consideração o fato de o escritor falar de si mesmo enquanto projeção do próprio espaço descrito. Ou melhor, nesse julgamento da noite na Zona Sul do Rio de Janeiro, também fica nítida uma sensação de autocensura, pois o ambiente noturno parece contíguo aos sentimentos do próprio escritor. Nesta mesma linha de análise, Joaquim Ferreira esclarece que Antônio Maria é mais que um guia turístico:

Nosso cicerone era um ótimo motorista e vai mostrar o seu roteiro noturno de Copacabana, o bairro que conheceu melhor do que ninguém nos anos 50 e início dos 60, e **deixou registrado para a eternidade, em retratos precisos, emocionados e de enfoque absolutamente particular.** (SANTOS, 2006, p. 64). (grifos nossos).

Assim, ler esses textos é adentrar a Capital Federal na companhia de um cronista que trafega em duplo sentido, pois ao mesmo tempo em que não deixa de projetar seus sentimentos na cidade, de outro lado, é influenciado pelo clima urbano em sentido amplo. Ademais, esse passeio pela noite carioca revela aquilo que Margarida de Souza Neves (1995) chama de “espírito do tempo”, pois o cronista nos traz a dimensão do que significava a entrada do Rio de Janeiro na era do capitalismo industrial, como bem dimensiona Joaquim Ferreira dos Santos ao falar sobre a migração da boemia da Lapa para Copacabana: “Não era só uma mudança geográfica. Ficava para trás uma cidade quase primitiva. Aparecia um estilo de vida charmoso, cosmopolita, os passos iniciais na direção de uma exuberância comportamental que o mundo todo aprecia hoje”. (SANTOS, 2006, p. 53). Esse painel agitado referido por Joaquim Santos está representado nessas crônicas sobre a noite carioca, inclusive os aspectos desagradáveis implícitos no comportamento desses novos consumidores de uma boemia sem o acento romântico valorizado pelo escritor pernambucano.

## 5. A CIDADE NO “ROMANCE POLICIAL DE COPACABANA”

No sentido de completar o nosso roteiro pelo Rio de Janeiro através da crônica de Antônio Maria, trataremos nesse capítulo dos textos pertencentes a uma série “Romance policial de Copacabana” publicada no jornal *Ultima Hora* de Samuel Wainer. Com a anuência e apoio do próprio chefe, o cronista pernambucano deu tratamento ficcional ao material coletado nos seus plantões na delegacia de Copacabana.

Nessas crônicas, em zoom, a cidade noturna é vista através de pequenos dramas humanos alçados à categoria de peças encenadas na órbita de uma metrópole excludente. As histórias aqui selecionadas giram em torno de pequenos delitos – como o recolhimento de bêbados e desordeiros, além de outros casos inusitados que agitavam os plantões do repórter-cronista.

No primeiro texto, “O caso das vitrines” o tom é o dramático e a história incomoda pela transparência do real. Trata-se de duas mulheres (uma de pele clara e outra escura), que rompem a vitrine da loja para roubar os produtos lá expostos. Levadas à delegacia, elas são fichadas e encaminhadas à cadeia. Se até aqui não há nada de comovente, a entrada de dois personagens muda o rumo da história. A irmã da moça clara vai lá com a filha desta dizendo não ter para quem encaminhar o bebê, filho da presa. Tal cena deixa todos os presentes mudos e o cronista questiona a primazia dos sentimentos e a dificuldade de transmiti-los via linguagem escrita. No final, para completar o drama, temos a chegada da filha da outra presa (a moça escura), que precisa ser amamentada. Ao leitor, fica a sensação de que o boletim de ocorrência é o que menos importa no caso e essas moças juntamente com as filhas representam a contínua exclusão social.

Outra narrativa interessante é “Paletó de mendigo”, cujo personagem principal é um pedinte que habita as ruas de Copacabana. O mote para as reflexões do escritor está no fato de o paletó ser sempre maior que o mendigo. Associada a esta ideia curiosa, há uma especulação de que o referido andarilho teria acumulado expressiva quantia em dinheiro. A partir dessas

instigantes associações de ideias, o cronista prende a atenção do leitor ao destacar a posição paradoxal dos mendigos que, se aplicarem o dinheiro arrecadado em benefício próprio, perderão essa “fonte” de renda. Assim, os pedintes não devem aceitar mais do que necessitam para sobreviver, pois não poderão utilizar esse dinheiro para ter uma vida melhor sob pena de perderem a condição de miseráveis e terem que trabalhar como os outros cidadãos.

No rol dos episódios no mínimo curiosos, temos “O caso do cão boêmio”. Dar a um cachorro a alcunha de boêmio parece, a princípio, apenas um apelido sem motivação aparente. Todavia, nesse caso específico, trata-se de um animal que acompanha uma mulher nas noites e também nas bebidas. Os dois se embriagam juntos (o cachorro bebe no mesmo copo da mulher), por isso, já são conhecidos em Copacabana. Ainda que esse fato por si só seja inusitado, em um dos plantões do cronista, a mulher invade a delegacia e se prende no xadrez junto com o cão. A partir desse lance, Maria chama a atenção para um grande problema: ninguém se lembrou de construir cadeia para cachorros. Por trás dessa questão aparentemente simples e chistosa está a dificuldade dos seres humanos em se adaptarem aos problemas cotidianos.

Outro tema que incomoda o cronista são os inúmeros casos de suicídio registrados na delegacia de Copacabana. Muitas vezes presente na cena, Maria reflete sobre o impacto dessas notícias e chama a atenção para o fato de não se poder explicar o porquê do ocorrido. No texto “Matou-se aos 18 anos”, o autor nos apresenta uma moça e o contexto no qual ocorreu o suicídio. Sem ser melodramático, Antônio Maria narra a história de uma imigrante nordestina que parece não ter se adaptado ao Rio de Janeiro. Sem justificar o ato, o cronista discorre sobre o problema particular da moça e parece estendê-lo à vulnerabilidade das pessoas que vivem à margem da sociedade. Vale ressaltar que apesar dos aspectos sociais expostos no texto, o olhar do narrador é para a inexplicável autoviolência que envolve o suicídio e, por conseguinte, a nossa frustrada tentativa de compreender o real motivo desse ato.

Outro caso que merece destaque é “O ‘barãozinho’ começou cedo”, que trata de uma criança de doze anos que chefia bandidos violentos no Morro do Pavãozinho. Diante dessa questão complexa, o cronista, sem condenar nem

absolver o menino, traz alguns aspectos da personalidade desse bandido mirim. Descrito como um ser de índole difícil e muito consciente do papel que ocupa no mundo do crime, possui muitas características dos grandes assaltantes do cinema e mantém sua pose diante do delegado e dos repórteres. No percurso do texto, Maria aponta os problemas de se fazer um julgamento do caso, já que a simples condenação pode mascarar os problemas sociais implícitos nessa história policial.

Para finalizar a análise do espaço urbano através da coluna “Romance Policial de Copacabana”, destacamos a crônica “A longa história do baiano” que retrata alguns lances na vida de Francisco Alves, um imigrante nordestino, apelidado de “baiano”. Iniciando o caso com uma breve, mas expressiva descrição desse homem, Maria acompanha suas peripécias, especialmente o seu sofrimento em arrumar um sapato nº 45 para ir a uma festa. Depois de pegar, sem pedir, um calçado nº 40 do amigo que o convidou para morar com ele, Francisco Alves devolve a peça, mas rouba o relógio do companheiro. Depois de preso pelo furto, o rapaz é levado à delegacia e lá, ao adentrar a cela, apanha de Pancrácio, uma espécie de chefe dos detentos. Com base nas diversas violências que envolvem o caso do baiano, destaca-se um processo de animalização desses sujeitos que vivem à margem da sociedade, fazendo do cotidiano uma intensa luta pela sobrevivência.

Fica patente que em todos esses casos registrados na delegacia de Copacabana, o mais interessante a se destacar são as estratégias do cronista para dar outro sentido a essas histórias policiais. Retirando a carga de violência e sensacionalismo comumente explorada pelos repórteres, Antônio Maria surpreende por trazer reflexões atemporais que fazem dessas crônicas, textos com qualidade literária. Garantindo o papel de protagonista aos sujeitos pertencentes a uma faixa da cidade excluída, o cronista traz luz a um ambiente urbano que não aparece nos cartões postais do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o que veremos a seguir são dramas humanos através dos quais Maria faz o leitor compreender que há dentro da metrópole várias cidades.

## 5.1 A CIDADE DOS EXCLUÍDOS EXPOSTA NA VITRINE

Tendo o acesso às informações facilitado por sua amizade com o delegado Hermes Machado (2º DP Copacabana) e, o mais importante, dialogando com os soldados e os detentos, o repórter Antônio Maria manteve-se conectado com os casos policiais. Aproveitando-se do conteúdo essencialmente humano dessas histórias, Maria trouxe para o jornal, dentro da coluna “Romance Policial de Copacabana”, um vasto painel do lado menos glamoroso de alguns habitantes da “Princesinha do Mar”. A temática é vasta – de acordo com a diversidade dos eventos que tinham lugar na madrugada do bairro – e, apesar do conteúdo geral estar relacionado ao campo policial, especialmente às curiosidades dos pequenos delitos, o foco são os homens e mulheres que adentram a delegacia com seus enredos e, assim, inspiram histórias surpreendentes. Essa estratégia de humanizar os casos policiais, tornando-os mais atraentes ao público, não era apenas uma habilidade inquestionável de Maria, mas, sobretudo, exigência de Samuel Wainer, diretor do jornal *Ultima Hora*. Como explica o jornalista Pinheiro Junior – também funcionário desse periódico na época – uma das apostas do diretor era trazer ao jornal a voz e os problemas da população marginalizada. Nesse sentido, os casos policiais ganhavam destaque, inclusive com mais de um jornalista responsável pela seção. Além de Antônio Maria podemos citar Nelson Rodrigues, Luís Costa, e, substituindo este, o próprio Pinheiro Junior. Assim, vale dizer que a linha editorial desse periódico em que Maria manteve por vários anos sua coluna primava por dar manchetes aos problemas, reivindicações e peculiaridades de uma classe social com pouco espaço nas outras gazetas do Rio de Janeiro na época.

Com o intuito de mostrar o potencial dramático e manter a fidelidade do leitor mais curioso, Antônio Maria, na crônica “O caso das vitrines”<sup>51</sup>, utiliza-se de algumas estratégias que podem render ao fato uma narrativa instigante. O caso em si não é dos mais incomuns, pois se trata de duas moças que na madrugada furtaram uma loja. No início do texto predomina a linguagem

---

<sup>51</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 13/05/1957.

referencial própria da notícia: “Às três e meia da madrugada, creio que na Avenida Copacabana, duas jovens arrombaram uma vitrine e estavam “adquirindo” alguns artigos para senhoras quando foram presas e levadas ao 2° Distrito. Flagrante. Crime inafiançável.” (MARIA, 1994, p. 99). As frases são diretas, com o uso de substantivos, marcadores de circunstância (de tempo e de espaço) e a predominância do sentido denotativo das palavras. Para que o leitor entenda melhor o contexto, apesar do tom irônico, há um destaque às principais informações sobre o evento (Quê? Quando? Quem? Onde? Por quê?).

Todavia, no restante do texto, esse viés jornalístico fica em segundo plano e o foco passa a ser o drama que envolve as duas jovens. Com sumárias informações biográficas, Maria anota um perfil comum a muitos jovens da periferia: “Uma era clara e a outra, não. A clara não tinha mais que dezessete anos e se perdera com treze, por amor a um tal “Baianinho”, que, há um ano ou dois, se suicidou na penitenciária. A que não era clara, chorava como uma desvalida”. (MARIA, 1994, p. 99). Interessante notar que o cronista preserva o nome das jovens, sugerindo serem estas exemplos de muitas mulheres inseridas no mesmo contexto e também de igual destino. Outro elemento importante é o destaque para a cor da pele das envolvidas. Sendo curiosamente uma branca e outra negra, o cronista aponta que a condição social parece estar acima da racial. Apesar do tom de pele distinto, essas jovens se igualam na miséria e na tentativa frustrada de conseguirem uma vida melhor através do crime.

Em que pese esse início ter como base um viés claramente social, excluindo as questões subjetivas que diferenciariam essas mulheres, o cronista muda o foco e, mesmo não nomeando as moças, concentra-se nos elementos dramáticos que dão contorno aos seus destinos. Há o empenho de Antônio Maria para transformar uma simples notícia do setor policial em texto dramático, algo que justifica o título da coluna. Abandonando o tom jornalístico para narrar um episódio até certo ponto inesperado, Antônio Maria insere novas personagens e com elas outras cores ao texto:



As duas já tinham subido ao cartório, onde o escrivão iria ouvir os seus pecados. Meia hora depois, chegava uma mocinha descorada, com cara de frio e de sono, trazendo nos braços uma criança de quatro meses. Uma linda criança. Era irmã da clara e tia da criança, que era filha da clara. (MARIA, 1994, p. 99).

A entrada em cena desses dois seres tão desvalidos quanto as duas moças presas centraliza a atenção do cronista que passa a narrar os lances desse encontro entre sujeitos unidos pela miséria. Interessante notar que Maria indetermina os personagens e a situação, algo que será mantido ao longo do texto. Aqui, além de não nomear a visitante, o cronista utiliza-se do artigo indefinido “uma” para falar do bebê, dando ênfase ao caráter mais geral do caso.

Na sequência, o narrador dá voz aos protagonistas e ao drama que unifica essas mulheres:

COMISSÁRIO – Sua irmã foi presa em flagrante e está depondo.

MULHER – O que foi que ela fez?

COMISSÁRIO – Roubo.

**Na platéia, todos reagimos como se a ladra fosse irmã de cada um. Todos descobrimos que isso de sermos todos irmãos é um pouco verdade.**

MULHER – Mas, doutor, ela sai hoje?

COMISSÁRIO – Vai demorar muitos dias.

MULHER – E a menina?

COMISSÁRIO – A menina, você, que é tia, toma conta.

MULHER – Mas eu trabalho o dia todo.

COMISSÁRIO – Se não houver mesmo quem cuide dela, eu levo para minha casa. (MARIA, 1994, p. 99-100). (grifo nosso).

Nesse diálogo simples, porém denso de significados, o leitor acompanha e, de certo modo, se envolve com os problemas dessas mulheres. Há, aqui, uma tensão entre dois discursos. De um lado, temos a impassibilidade da lei representada pelo comissário que ao cumprir um dever cotidiano também incorpora a imagem da justiça sem “olhar” para o rosto do criminoso ou de seus dependentes. De outro, a tia expõe suas dificuldades, especialmente para cuidar do bebê, representando o lado humano da questão. As frases da moça ilustram também um problema social, sendo a criança símbolo do ciclo infinito dessa exclusão. Como se fosse uma peça teatral na delegacia de Copacabana,

com a inserção do cronista como parte da plateia, o enredo revela o lado humano desse boletim de ocorrência, como se todos os presentes tivessem participação direta no drama ali encenado. Maria deixa-se levar pela sensação de desconforto e, assim, vai além do registro policial, passando a focalizar um problema extensivo à sociedade. O olhar do repórter se desloca e a descrição fria, descolorida, típica de um profissional da imprensa, ganha novas cores, novos sentidos, mergulhando no significado mais profundo do episódio. E como destacamos no trecho acima, o cronista faz questão de dar ao caso um tom mais geral, utilizando-se de pronomes indefinidos e do artigo (“cada”, “todos”, “poucos”, “isso”, “um”), responsáveis por não definir ou unificar o fato, dando-lhe densidade e amplitude temporal que ultrapassa o simples registro jornalístico.

Na sequência, o cronista descreve não apenas os traços físicos da criança, mas toca na questão principal do texto:

Uma meninazinha de quatro meses, toda bonitinha, vestida de lã pobre, com os olhos piscando de sono. Todos a achamos digna de uma mãe melhor. Mas ninguém disse nada, porque geralmente ninguém diz nada e, às vezes, nem pensa nada. **A gente sente os acontecimentos, muito antes de transformá-los em linguagem.** (MARIA, 1994, p. 100). (grifo nosso).

O destaque vai para a beleza angelical da menina branca que significa ao mesmo tempo a continuidade de um problema social e também a esperança de futuro melhor. O uso do diminutivo aponta para o sentimento do cronista que enxerga nesse bebê o contraste entre o ambiente carregado da delegacia e o brilho encantador de um ser inocente que já experimenta o sabor acre da realidade. A partir da problemática em torno da transcrição do sentimento via linguagem, Maria considera a primazia da percepção e a fragilidade do escrito no sentido de ser este apenas tentativa de rascunhar as cores da situação apreendida. No caso específico dessa crônica, fica nítido o esforço do repórter em pontuar os sentidos de uma imagem que emociona. O drama da mãe presa por roubo, somada à situação da filha desamparada, comove o cronista que busca significado para os aspectos humanos acima da lei e da ordem social. O

sentimento paradoxal de esterilidade e emoção experimentado pelos presentes indica a intensidade do episódio e o seu profundo sentido humanizador.

Vale discutir aqui as assertivas de Marcelo Bulhões sobre a ambiguidade estrutural da crônica em ser jornalismo e literatura, ou seja, há nesse gênero uma convergência dessas duas instâncias. A partir da instigante pergunta: “Quase tudo é crônica?” O estudioso faz um apanhado sobre a origem deste tipo de texto para apresentar seu argumento de que o escritor se situa no entremeio da efemeridade das notícias e da atemporalidade própria da literatura. Para tal, o cronista trabalha com uma série de recursos que procuram de certa forma driblar a morte precoce das notícias no periódico. A respeito desse aspecto na obra de Carlos Drummond de Andrade, Bulhões faz o seguinte comentário:

No saldo final, em *De notícias & não notícias se faz a crônica* salta a convicção de que ser cronista é também manifestar a consciência de ser um homem do jornal, embora carregue uma silhueta *sui generis* de jornalista. **Seu texto se condiciona ao mosaico da folha impressa para lançar um outro olhar sobre os fatos. Um olhar que não possui a pretensão da verdade objetiva e empírica dos acontecimentos, mas que extrai deles um sabor imprevisto e inusitado. Um sabor que passa a existir com a perspicácia de seu texto.** O cronista pode, então, ser visto como alguém que, por estar do lado de fora do tumulto da captação noticiosa, solitariamente vê o que ninguém viu. Ele é o mais livre dos homens daquele ambiente de redação. Livre porque tem até a permissão de fechar os olhos ao cotidiano apressado e urgente. Há, portanto, uma rica condição ambivalente da crônica. (BULHÕES, 2007, p 57). (grifo nosso).

O mais saliente na fala do estudioso é que a nosso ver pode ser estendido à leitura do texto de Antônio Maria – um escritor também ambivalente – é o fato de o cronista possuir a liberdade de ir além da rapidez e referencialidade própria da notícia, sem, contudo, desconectar-se do cotidiano da cidade. Nesse sentido, essa crônica adquire o que Bulhões chama de sabor “imprevisto e inusitado”, algo que só existe a partir do olhar arguto do cronista. E, à medida que o texto avança, visualiza-se com maior nitidez o lado perverso dos casos registrados na delegacia de Copacabana, pois, se o evento anteriormente descrito já impressionara pela sua dramaticidade, a entrada de

outro bebê com menos tempo de vida, reduplica o gosto amargo de uma realidade cruel:

E enquanto sofríamos o caso da menina, entrou mais uma mulher, trazendo outra criança. Não era bonita como a primeira, mas tinha só dezessete dias de nascida. Viera para ser amamentada. Sua mãe era a outra ladra. A escura. **Mais uma vez, não dissemos nem pensamos coisa alguma e sofremos, sem linguagem, a realidade vigente.** (MARIA, 1994, p. 100). (grifo nosso).

Mais uma vez a surpresa negativa toma conta do ambiente. E nesse caso com cores mais fortes, pois a necessidade de amamentação mostra a total dependência do bebê em relação à mãe. Sem desconsiderarmos que a chegada da primeira criança marca a dificuldade de transfiguração do evento em palavras, desta vez, o impacto é ainda maior, pois, como diz o cronista, o sofrimento se estendeu aos espectadores e a melhor linguagem parece ser o silêncio constrangedor que toma conta da cena. A descrição destacada acima é rápida e sem adjetivos, como soem ser as notícias e, ao mesmo tempo, adquire um tom mais subjetivo, colorido e telegráfico, próprio dos textos de Antônio Maria. Por isso, essa narrativa pode ser citada como exemplo de que o gênero está na fronteira entre narração literária e informação jornalística. Ao recriar o real, a crônica abre campo para uma visão crítica que, segundo a pesquisadora Maria Lúcia Santaella Braga, necessita da criatividade para vir à tona. Assim, criticidade e criatividade encontram-se e reforçam-se na crônica jornalística:

O processo criativo no jornalismo é tanto mais criativo quanto mais despertar para uma vinculação crítica com o imediatismo dos acontecimentos, pois o jornal trabalha dentro de uma função-compromisso social explícito: gerar no seu mosaico do mundo-de-cada-dia a visão crítica da atualidade. (SANTAELLA, 1996, p.55).

Atento a esse aspecto, Antônio Maria parece fundir a linguagem referencial do repórter com o comentário subjetivo do cronista que filtra e (re)configura os sentimentos gerados pelo ocorrido. O texto é híbrido, mescla entre notícia do setor policial e crônica melancólica sobre a tragédia humana,

especialmente pelos recursos linguísticos que destacamos nos trechos anteriormente analisados.

Os comentários paralelos às cenas, especialmente no transcurso do diálogo entre o delegado e a irmã da presa branca: “Todos descobrimos que isso de sermos todos irmãos é um pouco verdade” (MARIA, 1994, p. 100), introduzem o escritor no discurso que avalia e dá o tom subjetivo aos fatos. É como se o autor desse outro sentido à notícia, acrescentado informações apenas disponíveis aos que estão presentes no evento. Assim, se não podemos descartar os elementos jornalísticos, há uma evidente sobreposição dos aspectos menos referenciais, como os sentimentos inscritos nos inúmeros adjetivos e a reflexão sobre a dificuldade de se comunicar as emoções vivenciadas.

Objetivando desconstruir o simples noticiário policial, Maria, no final do texto, introduz uma “Apoteose”<sup>52</sup>. Esse recurso no encerramento da crônica adquire um tom trágico tanto pelo conteúdo quanto pela sua proposição no contexto:

#### *Apoteose*

Logo depois chegavam fotógrafos e repórteres. Queriam fotografar as moças do caso das vitrines e sair o mais depressa possível, porque constava que no 4º Distrito estava o tal senhor que se dera o prazer de injetar formicida no pão. As moças escondiam o rosto com as mãos. Nessa altura, os presos começaram uma gritaria infernal. Palavrões, insultos, desafios. Tinham sido despertados pelo choro convulso de uma das ladras, quando lhes entregaram a filha de dezessete dias para amamentar. Na rua, a manhã estava clara. (MARIA, 1994, p. 100).

Aqui, o que move esses repórteres fotográficos, diferentemente do que comove Antônio Maria, é apenas o fato de duas mulheres roubarem uma vitrine de loja. O drama humano que envolve o destino dessas moças não chama a atenção ou normalmente não é assunto para esses profissionais do jornal. Em caminho inverso, no exame do cronista, o roubo fica em segundo plano e a situação das crianças que sofrem diretamente as consequências dos atos

---

<sup>52</sup> Antônio Maria utiliza essa palavra na acepção de cena ou quadro final, em certas peças teatrais ou de TV, que representa uma visão de glória.

ilícitos da suas mães absorve toda a atenção. No julgamento dos leitores da notícia, não restará dúvidas da culpa e da necessidade de prisão dessas delinquentes. Já para o público de Antônio Maria, ainda que a sentença possa ser a mesma, há o outro lado, o sofrimento das crianças herdeiras da miséria. Além disso, mesmo que não haja justificativa para o ato, a entrada dos bebês na delegacia comporta uma densidade humana muito bem explorada ao longo do texto. Esse aspecto também fica evidente na reação da moça que diante da filha não controla seu desespero, condenando-se pelo ato e destino dessa criança. Somando-se à indiferença dos outros presos, os repórteres, através da linguagem referencial, induzem a um julgamento também canhestro. Ao cronista fica o outro lado da atividade jornalística e por que não dizer literária, que é “traduzir” a intensidade desse evento através das variáveis próprias do ser humano, especialmente numa delegacia, espaço emblemático dos dramas reais da sociedade.

No interior dessa reportagem-crônica, temos a reflexão sobre a posição do escritor e da própria literatura como representação da realidade. Diante da cena presenciada, o cronista demonstra a problemática de transmitir ao leitor os sentimentos oriundos daquela experiência, pois: “A gente sente os acontecimentos, muito antes de transformá-los em linguagem”. (MARIA, 1994, p. 100). Essa paralisia não significa ausência de sensações e sim uma dificuldade de transcrição destas em discurso ou em pensamento organizado na forma linguística. A própria descrição da cena advém de um esforço em traduzir os sentimentos.

Se os dados referenciais ilustram o contexto que ocasionou o delito e suas consequências jurídicas, de outro lado, o silêncio dos presentes à cena na delegacia aponta para uma incomunicabilidade das impressões pessoais. Vale frisar que essa dificuldade se repete com a chegada do segundo bebê: “Mais uma vez não dissemos nem pensamos coisa alguma e sofremos, sem linguagem, a realidade vigente”. (MARIA, 1994, p. 100). O desconforto atinge a todos, e o sofrimento que emudece dispensa qualquer tipo de comunicação via linguagem. Nesse aspecto está o grande lance dessa crônica, pois ao mesmo tempo em que o escritor traz a dimensão do acontecimento, também sugere as

sensações impossíveis de serem traduzidas em discurso. Não se trata de um simples retrato da sociedade marginal que circulava especialmente na madrugada de Copacabana. Essa visão da outra cidade, aquela das pessoas que vivem seus dramas na delegacia do bairro é descrita com sutileza, sem cair na panfletagem ideológica. Pelo contrário, não há aqui nenhuma bandeira política ou sensacionalismo comum aos noticiários policiais próprios do que se costuma chamar de “imprensa marrom”<sup>53</sup>. A atenção direciona-se para o drama dessas moças e sua prole, sendo que o sofrimento se transmite de mãe para filha como uma herança social constantemente renovada. Contudo, a crítica social fica em segundo plano, pois a primazia está nos sentimentos que ultrapassam a piedade ou a compaixão.

Embora haja leveza na abordagem e o escritor fuja do melodramático, ficam nítidos os contornos sentimentais da cena que é projetada sem cortes ou qualquer tipo de censura. Vale frisar também que há por parte de Maria uma espécie de fetiche com o pitoresco, pois o grande esforço do cronista aqui é desfazer a frieza e a imparcialidade das notícias do setor policial. Nesse sentido, ainda que ressalte o problema das crianças, o escritor não o utiliza para acentuar a condenação das moças ou comover o leitor a ampliar um possível ódio dessas mães e, sim, mostrar que acima dos sentimentos negativos, há o elemento inusitado que aponta para as contradições humanas que podem nos silenciar.

---

<sup>53</sup> O termo surgiu inspirado na expressão americana *yellow press*, que apareceu no final do século 19 quando dois jornais novaiorquinos disputavam a primazia de publicar, com exclusividade, a tira de histórias em quadrinhos *As Aventuras de Yellow Kid*, o herói amarelo. A baixaria foi tão grande que o amarelo do nome do cobiçado personagem virou sinônimo de imprensa sem escrúpulos.

## 5.2 OS DILEMAS DE UM MENDIGO

Se tivéssemos que eleger algum símbolo da exclusão social dentro da sociedade capitalista, seguramente apontaríamos a figura do mendigo. No início do século 20, nas crônicas de Lima Barreto – com destaque para “O caso do mendigo”, publicado em *Bagatelas*, 1911 – esses sujeitos que circulam pela cidade ganham notoriedade por sua posição paradoxal. O caso descrito por Barreto, como indica o próprio título, é a notícia veiculada pelo jornal sobre um homem cego que pedia esmola nas ruas. Isto, a princípio, não constitui nenhuma novidade no Rio da época e hoje nada é mais comum. Entretanto, na presente história, o cego foi preso portando uma pequena fortuna de seis contos de réis. Esta é uma situação no mínimo curiosa e talvez explique o porquê de tal notícia causar indignação por parte dos mais diferentes leitores. Tratando o caso de forma cuidadosa, Lima Barreto se coloca como irônico assistente dos pobres e oprimidos e, o que é mais importante, constrói sua tese não sob a ótica das leis, mas sim, a partir da própria moral, dos costumes, ou seja, da lógica capitalista a partir do advento da República. Vale a pena reproduzir as palavras do cronista no início do texto:

(...) o mendigo não merece censuras, não deve ser perseguido, porque tem todas as justificativas a seu favor. Não há razão para indignação, nem tampouco para perseguição legal ao pobre homem. Tem ele, em face dos costumes, direito ou não a esmolar? Vejam bem que eu não falo das leis; falo dos costumes (...) (BARRETO, 1911).

Estamos diante de um advogado em plena sala de audiência, palestrando para os leitores que ficam no júri popular. Transfigurado nesse advogado-cronista, Lima Barreto desconstrói as possíveis críticas ao mendigo e o faz a partir do senso comum, daquilo que parece óbvio e, portanto, há pouco perigo de ser refutado pelos jurados-leitores.

Esse texto de Lima Barreto relaciona-se em muitos pontos com a crônica “Paletó de mendigo”<sup>54</sup>, de Antônio Maria. Vale frisar de início que diferentemente do narrado pelo autor carioca, o texto do cronista

---

<sup>54</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 23/02/1961.



pernambucano não está embasado na notícia, mas em um fato registrado na delegacia de Copacabana. O cronista presencia o depoimento de um rapaz que, ferido a garfo no rosto, queixa-se do mendigo que o atacou. O depoente relata sua discussão com o pedinte, porém confessa culpa por ter importunado o seu agressor. A partir da narração da vítima, Maria reproduz mais que uma história policial e sinaliza os paradoxos que envolvem a figura do indigente. Diferentemente dos outros textos desta coluna, iniciam-se as considerações na primeira pessoa, com a indagação sobre um curioso aspecto a respeito daqueles que moram na rua:

Sempre que vejo um mendigo de paletó comprido, não consigo evitar pensar que aquele homem está caracterizado em cena – vestido de mendigo. Não sei até onde vai nisto minha falta de caridade ou meu senso de humor. Mas todos os mendigos usam paletós compridos. Exageradamente compridos. Por que o paletó será sempre maior que o mendigo? (MARIA, 1994, p. 117).

O discurso é misto de diálogo informal e reflexão de tom filosófico sobre assunto a princípio irrelevante. Para tal, o cronista se concentra no sintagma nominal “paletó comprido”, associado aos mendigos, especulando o porquê de tal peça servir aos homens que moram na rua. Evitando uma abordagem estritamente filosófica, Maria utiliza-se do metadiscurso, ou seja, um discurso que reflete sobre o seu próprio conteúdo, no caso, a falta de caridade e senso de humor relacionado a um assunto desprovido de tais características. Aparentemente, resume-se o conteúdo à pergunta sobre o motivo de os pedintes usarem sempre um paletó grande. Todavia, junto a essa indagação, vem à tona a incômoda posição dos mendigos, ao mesmo tempo à margem da sociedade capitalista e por outro lado também integrantes, pois “aproveitam” dessa lógica para garantir o sustento. A veia crítica com tonalidade humorística própria desse cronista pode ser sentida nesta colocação no mínimo curiosa:

Supondo-se que o paletó tenha sido dado ou cavado, por que não poderia ser, ao menos uma vez, menor que o mendigo? Chego mesmo a pensar que os mendigos mandam fazer seus paletós exageradamente compridos, já velhos e rasgados. E

que estes paletós, por serem de feitiço trabalhoso, lhes custem um dinheirão. (MARIA, 1994, p. 117).

Antônio Maria utiliza-se do humor inteligente para suavizar a crítica e enriquecer o texto através de uma perspectiva incomum. Inverte-se o significado da roupa do mendigo – a princípio algo que ele usa por falta de traje melhor – em um símbolo da sociedade capitalista que tende a uniformizar as diferenças, pois o pedinte pagaria caro para se caracterizar como um verdadeiro mendigo e assim sobreviver no “ofício”. Seguindo esse raciocínio irônico, antes de se iniciar na profissão, o pedinte deveria investir em vestimenta para ter retorno financeiro, algo que o introduz na lógica capitalista. Ao leitor, o riso pode ser fácil, mas não exclui certo mal-estar. Vale frisar também que o próprio escritor apresenta um exame crítico da sua curiosidade, entendendo-a como uma falta de piedade para com esses desvalidos:

É a primeira vez que o repórter policial Antônio Maria escreve na primeira pessoa. Mas este preâmbulo, por se tratar de opinião pessoal e, certamente, difícil de ser compreendida, tinha que ser explicado na primeira pessoa, com a inteira responsabilidade de um repórter que confessa achar engraçado e caviloso o clássico paletó dos mendigos. (MARIA, 1994, p. 117).

Antônio Maria faz uma autocensura e confessa ironicamente não seguir a praxe de simplesmente narrar as histórias policiais colhidas na delegacia. Ao chamar os três primeiros parágrafos de preâmbulo do texto principal – a agressão do mendigo – o narrador divide o assunto em duas partes. Nesse primeiro momento, as perguntas instigam o leitor a refletir sobre o papel ambíguo dos mendigos no ambiente da cidade. Por outro lado, o fato de o próprio cronista entender suas indagações como algo engraçado e até caviloso é um claro indício de que sua abordagem não será aquela comumente empregada pelos repórteres. Curiosamente, Maria se autoneomeia repórter policial, utilizando-se do metadiscorso para explicar a fuga inicial do assunto e a necessidade de se conjecturar sobre a validade do seu incômodo a respeito da posição do mendigo na sociedade capitalista.

Na sequência, introduz-se a narrativa propriamente dita com destaque ao personagem principal:

O mendigo Hildebrando Neves vive em Copacabana, com um faturamento que confessa ser razoável, de 800 a 1.000 cruzeiros diários. Almoça e janta às portas de restaurantes, dando preferência aos que não o ameçam de chamar a polícia. Depois da meia-noite, por exemplo, arrecada generosos pedaços de carne às portas das churrascarias. Assim vive Hildebrando, sem que se saiba onde mora e em que banco deposita o seu faturamento mensal. (MARIA, 1994, p. 118).

O mais interessante no trecho acima é o uso de alguns termos próprios do campo semântico da economia “faturamento” e “arrecada” algo a princípio incompatível com a situação social de um mendigo. Excluindo momentaneamente a condição de vida destes sujeitos, o cronista focaliza um aspecto curioso e mostra o outro lado desse “ofício”. Discorrendo sobre a fêria do mendigo – livre dos gastos com moradia e alimentação – Maria indica que se comparado a um operário, a “profissão” de pedinte parece ser mais lucrativa. É como se Hildebrando Neves se caracterizasse como trabalhador autônomo uniformizado com seu paletó grande, recebendo dos contribuintes valor considerável que lhe permite aplicar parte do dinheiro. Assim, de sujeito marginalizado, o mendigo transforma-se em investidor que administra seu lucro, ao modo de qualquer homem economicamente ativo. Parece-nos instigante observar a questão por esse viés, pois a miséria torna-se profissão e a esmola passa de simples ato de misericórdia a salário de mendigo. Mais inquietante nesse raciocínio é que se a pobreza pode gerar lucro, ao mesmo tempo, não permite ao sujeito reaplicar o dinheiro em benefício próprio. O mendigo aqui representado pela figura de Hildebrando vive da pobreza e dela tem que saber usufruir dos benefícios e também se preparar para as adversidades por ter que cultivar a miséria. Em síntese, o pedinte vive de esmola e não deve exceder o mínimo para sua sobrevivência, equilibrando-se numa lógica perversa.

Vale frisar aqui os pontos de contato entre a história de Hildebrando e “O caso do mendigo” de Lima Barreto comentado no início. Em ambos os casos

há uma indignação ao saber que os mendigos lucram boas quantias no “ofício” de andarem mal vestidos pedindo ajuda. Não passa pela cabeça dos contribuintes que esses homens possam ter dinheiro, já que encarnam a imagem da extrema pobreza. Assim, o mote dessas duas crônicas são os aspectos polêmicos explorados pelos autores com ironia e humor crítico. Seja na descoberta da fortuna do mendigo defendido por Lima Barreto ou na razoável arrecadação de Hildebrando, os escritores, sem condenar ou exaltar a posição dos mendigos, apontam para as ambiguidades do sistema capitalista.

Antônio Maria acrescenta o fato de a vida se confundir com a arte:

É verdade que nessa história a vida imita um pouco o *Deus Ihe pague*<sup>55</sup>, de Joracy Camargo, ainda hoje êxito de Procópio Ferreira quando sai a mambembar pelo interior de São Paulo e Minas. Em nada há, porém, a colaboração imaginativa do repórter. (MARIA, 1994, p. 118).

Essa peça de 1932 apresenta situação similar aos personagens das crônicas, sobretudo pela crítica social com humor, encenada no diálogo entre um mendigo e seu seguidor. Maria faz referência a essa comédia, destacando a força da imaginação em contraponto à dura realidade do caso por ele apresentado. Nesse sentido, a verossimilhança faz da arte uma aliada do cronista no exame dos dramas humanos que se encenam nas madrugadas de Copacabana, sendo o caso de Hildebrando um dos muitos paradoxos encontrados pelo cronista no seu olhar atento para o cotidiano da metrópole. Por outro lado, as crônicas de Antônio Maria, ademais de aproximarem o leitor do caso narrado, apresentam boa dose de ficção, algo que garante mais vivacidade aos personagens e atrai a atenção do leitor. No caso desse texto, muito dos detalhes da cena, além da reflexão pouco frequente sobre o paletó do mendigo, são marcas específicas da crônica que conta com a colaboração

---

<sup>55</sup> Trata-se de um clássico do teatro brasileiro de autoria de Joracy Camargo, estrelada pelo ator Procópio Ferreira, cuja primeira montagem data de 1932, em São Paulo, pela Cia Procópio Ferreira. Encena a história de um operário, que depois de ter seu invento roubado, vira mendigo e enriquece pedindo esmola na porta de uma igreja. A peça aborda temas como a exclusão social, a ética nos relacionamentos, a diferença de idade nos relacionamentos afetivos e o contraponto entre juventude e maturidade, beleza e inteligência, bem como a crítica aos efeitos perversos do capitalismo, tendo como afrodisíaco a inteligência. O texto representa o início do nosso teatro social político.

direta do escritor na ficcionalização de eventos corriqueiros. O cronista ilustra as tensões presentes na história narrada, reproduzindo um tenso diálogo que evidencia a condição dos sujeitos:

(...) Um rapazola aproximou-se e puxou conversa:  
- Roubou muito hoje, *Gogó*? (Hildebrando)  
Hildebrando parou de comer e mudou-se para outro banco, na esperança de conseguir almoçar em paz. Mas não. O rapazola mudou de banco também, e no seu novo começo de conversa já se mostrava mais irritado.  
- Por que não quer falar comigo?  
- Me deixa – pediu-lhe Hildebrando.  
Daí por diante, o paletó passou ao tema da conversa.  
- Quem te deu este paletó?  
- Não sei, me deixa.  
- **Este paletó você manda fazer. Você não é mendigo, você é safado, você é rico e safado. Seu paletó é fantasia.**  
(MARIA, 1994, p. 118) (grifo nosso).

Mais uma vez o paletó vem à tona como uma fantasia que alimenta a imaginação do narrador. Não se sabe se Hildebrando<sup>56</sup> é aquilo que acusa seu interlocutor, mas é perceptível sua irritação ao ser agredido verbalmente. Outro fato curioso e irônico que pode trazer certa culpa ao mendigo ou mesmo desmascará-lo é o apelido que lhe impuseram, “gogó”, termo familiar para caracterizar aqueles que costumam contar mentiras. E ainda que a palavra “roubo” possa ser usada no sentido de que Hildebrando finja ser mendigo para explorar as boas almas, o que chama atenção é o fato de o jovem afirmar que o mendigo é rico e apenas está “encenando” a pobreza. Sem base para qualquer tipo de julgamento, o cronista apenas retrata as rugas entre esses sujeitos que sobrevivem à mercê dos seus problemas mais imediatos:

Nome do rapaz, José Euclides. E a sua idade, 20 anos. Não tem profissão definida e nunca trabalhou realmente a não ser como ajudante de encerador. Dele suspeita-se que tenha sido (e seja) um “rato-de-praia”, como tantos em Copacabana que ganham a vida vendendo rádios e objetos de certo valor furtados aos banhistas (MARIA, 1994, p. 118).

---

<sup>56</sup> Esse nome é muito comum às pessoas de famílias tradicionais do Brasil.

O moço também pertence ao submundo, e, assim, o seu depoimento perde em credibilidade e pode ser alvo de questionamentos. Por outro lado, o que de fato os aproxima são as diferentes estratégias para lidar com as situações adversas e a semelhança de sobreviverem explorando a lógica do capitalismo no seio da metrópole.

E antes que o leitor pergunte sobre o destino de Hildebrando, o *gogó*, Maria informa que este fugira de Copacabana para evitar problemas com a polícia. Tal aspecto mostra não só uma espécie de autocondenação como também retrata a relação desses sujeitos com a polícia. Em forma de nota conclusiva do texto que não encerra as indagações, o cronista novamente se refere ao paletó do mendigo:

Nesta história policial, sem grande importância, o repórter comprova quão grave é para o mendigo o mistério do seu paletó comprido. Judie-se de um mendigo. Mas não se lhe diga uma só palavra sobre o paletó comprido – seu traje de cena. Cada homem, na vida, tem o direito de ser ou de fingir o que bem quiser. É um direito líquido e incriticável de viver. (MARIA, 1994, p. 118).

Vale sublinhar que aqui novamente o cronista fala a respeito da própria coluna no jornal, ou seja, evidencia tratar-se de história policial romanceada. Também fica nítido que ao dizer ser este caso algo sem grande importância, Maria ironiza a escolha de assunto e faz o leitor refletir sobre o sentido profundo das histórias baseadas nos boletins de ocorrência do 2º DP de Copacabana. Uma das explicações para a densidade do texto está na reiteração do mote, qual seja, o estranhamento do tamanho exagerado do paletó que é transformando em metáfora da exclusão social. Vale sublinhar que em outro contexto essa peça faz parte dos trajes de gala e aí reside a sua curiosa ambivalência, pois na pele do mendigo o paletó enforma a sua condição de miserável. Também se pode ler a roupa enquanto metonímia, pois esta parece ser a parte mais significativa e serve para invocar a pobreza que acompanha esses homens nas ruas da cidade. O fato de o paletó ser maior que o pedinte concentra as contradições em volta da figura do mendigo, em

especial o caso de Hildebrando que fatura mais do que o necessário e assim passa a ser questionado por se “aproveitar” da situação.

Aqui não estão em julgamento os atos e possíveis pecados de Hildebrando ou de qualquer outro mendigo, mas a instigante situação desses sujeitos que por “escolha” ou falta de opção simbolizam alguns dos paradoxos do capitalismo. Mais estimulante nessas reflexões passam a ser os vários sentidos que o tamanho do paletó dos indigentes suscita na imaginação do leitor. Para Maria, o significado é múltiplo, assim como é polissêmica a imagem do mendigo que fatura e “enriquece” por meio da sua miséria. A questão ressoa ao longo do texto, cumprindo a função da crônica literária que também é a de inquietar o leitor de jornal através de algumas proposições estimulantes. A partir dessa reflexão, podemos cotejar aqui a análise de Luiz Roncari sobre o papel do cronista enquanto narrador do cotidiano.

Comentando o novo, confrontando-o com o velho e projetando o futuro, o cronista cria a perspectiva para construir a imagem do presente, metonímica, revelada nos pequenos fatos banais da rua e da vida. **Através do narrador, fixa uma posição ou um ponto a partir do qual observá-los, deslocando com isso o leitor da sua posição cômoda e neutra em que o coloca a notícia, e obriga-o também a parar e refletir diante do fluxo.** (...) Vejo o cronista como o sobrevivente, que de um porto seguro dificilmente alcançado, observa a torrente que a tudo desestabiliza e turbilhona; e chama a atenção dos que rodam no seu fluxo para que tentem, como ele, cair fora e se safar, que o acompanhem no julgamento do seu tempo, salvo de catástrofe, cuja melhor imagem é o próprio jornal. (RONCARI, 1985, p. 15-16). (grifo nosso).

O crítico especula sobre a posição do escritor diante das notícias do jornal que, de modo ambíguo, muitas vezes, estão na base das reflexões dos cronistas. Nesse paradoxo, o que parece diferenciar o escritor do jornalista é o apelo ao narrar. O cronista-narrador não é apenas um comunicador dos fatos e sim aquele que os observa, redimensionando o evento a partir de suas experiências. Assim, a notícia serve apenas como mote e o escritor tem a liberdade de fazer os recortes, dar ênfase neste ou noutro aspecto e ainda desconsiderar alguns elementos, tudo em razão do seu olhar subjetivo. Por isso, ainda que uma crônica possa derivar de ocorrência policial, como é o

caso desse texto em análise e de grande parte da coluna “Romance policial de Copacabana”, a narrativa adquire novas conotações, pois se trata de releitura, trabalho de ficcionalizar ou extrair os sentidos que estão subjacentes ao conteúdo referencial de base.

Esse texto de Antônio Maria difere-se da notícia, porque, conforme aponta Luís Roncari, há intencionalidade em ir além do próprio conteúdo jornalístico, especialmente pela sombra do cronista que faz questão de se inscrever no texto, transformando-o em produto de sua especulação pessoal transferível ao leitor. A estratégia, como frisamos, é, através da aparente desimportância do assunto, encaminhar a reflexão para o chiste, algo que adquire duas vertentes que se entrecruzam. De um lado, a princípio, o leitor se seduz pela simplicidade, leveza e humor com que Maria discursa sobre aquilo que observa no cotidiano da delegacia, retirando dos textos o sensacionalismo comum às notícias do setor. De outro modo, há armadilha nesse encanto da crônica, pois a facilidade de expressão esconde a seriedade dos problemas apontados e a difícil resolução daquilo que ressoa no interior do texto. Em síntese, as crônicas de Maria, e essa é bom exemplo, contêm escrita leve e descompromissada própria do gênero, mas, por outro lado, extraem dos eventos reconstruídos aquilo que de mais valioso eles possuem: a capacidade de problematizar o cotidiano e inquietar o leitor.



### 5.3 UMA HISTÓRIA INUSITADA NA DELEGACIA

Antônio Maria, na crônica “O caso do cão boêmio”<sup>57</sup>, anota logo de início que no distrito de Copacabana há ocorrências com caráter híbrido, ou seja, podem ser consideradas misto de anedota e notícia do setor policial: “Uma das características da Delegacia de Copacabana é o caso policial em si, feito dos acontecimentos menos policiáveis da vida. Daí sua crônica ser amena, no mais das vezes sem violência e sem sangue”. (MARIA, 1994, p. 110). Maria abre essa crônica fazendo uma autorreflexão sobre a leveza do material que ele colhe na delegacia e reconstrói na sua coluna. Aparentemente o fato de a delegacia de Copacabana ser mais calma geraria escritos mais leves, sem o peso dos crimes que costumam preencher os plantões policiais. Tal aspecto está associado à linha editorial do jornal *Ultima Hora*, em dois sentidos: a criatividade do cronista em retirar das notícias policiais os elementos mais “romanceáveis” (narratividade, dramaticidade) garantiria o aumento no número de assinantes e, por conseguinte, o seu emprego como jornalista.

E como nos faz crer Antônio Maria, na década de 1950-1960 Copacabana ainda não possuía o alto índice de violência que vemos hoje. Isso não significava, obviamente, que a delegacia estava às moscas, abandonada em sua função de deter os marginais ou quase sendo fechada por sua total inutilidade. Pelo contrário, em muitas crônicas, Maria indica a degradação do bairro e o tráfico de drogas. A respeito, vale acrescentar aqui a preocupação da imprensa na época descrita por Zuenir Ventura no livro *Cidade partida*:

A partir de 1953, a percepção da violência urbana começou a se fazer sentir com mais destaque na imprensa. No início desse ano, ela [a imprensa] se surpreendeu com o “recorde excepcional” de tumultos e mortes no réveillon, quando a radiopatrulha teve que atender, em menos de doze horas, a mais de duzentos chamados. “Com efeito”, assutava-se a revista *Manchete*, “1953 chegou à Cidade Maravilhosa encharcado de sangue”. (VENTURA, 1994, p. 20).

---

<sup>57</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 25/11/1959.

Apesar desse cenário preocupante, o que parece estar impresso nesse texto é que a delegacia, na época, tinha também uma função social, de recolher os excluídos (bêbados, prostitutas, desordeiros, entre outros sujeitos marginalizados). Enfim, eram nos distritos policiais que se curavam os alcoolizados, recolhiam-se os praticantes de pequenos delitos, quase como se fosse um albergue judicial. Embasadas nesses casos, as crônicas, como indica o próprio autor, tornam-se mais leves, às vezes humorísticas, outras vezes dramáticas. Nesse sentido, o clima menos agitado desses plantões policiais em Copacabana só pode ser encontrado nos textos de Antônio Maria, pois casos como o descrito nesse texto passam longe dos atuais plantões, ocupados com os inúmeros crimes que têm lugar na capital carioca.

Na sequência da crônica, Antônio Maria transcreve a fala de uma mulher que adentra o distrito reclamando do marasmo no local e, para a surpresa de todos, solicita a sua autoprisão sem motivo aparente. Todavia, o mais curioso não é o despropósito desse ato, mas, sim, a extensão do pedido de prisão ao seu companheiro de boemia - personagem central da crônica:

- Não pode! Como vocês não têm quem prender, prendam a mim e a ele. Ela era uma mulher exuberante, corpulenta, de voz aguda, afinada em si bemol. E ele? De começo, não o vimos, porque seria um “ele” de tão baixa estatura, que a cabeça não ultrapassava o metro e meio do balcão que nos separava. Tivemos que levantar-nos, para ver “ele”. Que engraçada surpresa, em vez de gente, “ele” era um belo cachorro policial, de bocarra ofegante e caraça boêmia. (MARIA, 1994, p. 111).

Ainda que o título do texto possa sugerir que “ele” seja um cão, vale destacar o cuidado do narrador em manter a tensão e o suspense sobre a identidade do companheiro da jovem. Outro aspecto interessante é o fato de o cronista desconstruir a ideia de que a moça causa pena, pois ela é fisicamente atraente e possui voz musical afinada. Há também em relevo o clima leve associado à ociosidade dos agentes policiais no interior de uma delegacia, algo que até motiva a própria solicitação da mulher. Para os leitores do início do século 21, fica complicado definir se a maior surpresa da crônica é o pedido incomum de uma jovem embriagada ou observar uma delegacia em

Copacabana vazia, lembrando os distritos policiais das cidades mais remotas do Brasil.

E se o evento nos causa surpresa, curiosamente os policiais sabem das peripécias da mulher ao lado do seu cão boêmio:

- O cachorro também bebe... – informou o guarda-civil, para evitar dizer em duas vezes que os dois estavam bêbados. A história desses parceiros é uma das mais curiosas de Copacabana. Mulher e cachorro, todas as noites, fazem uma pequena ronda nos botequins. Onde chegam, bebem, os dois, da mesma cerveja, no mesmo copo. A mulher se embriaga depressa e, embora não provoque ninguém, faz alauza, quando provocada. (MARIA, 1994, p. 111).

No trecho em destaque, além de utilizar adjetivos para qualificar a sensação diante do narrado, o cronista repete a estrutura sintática das frases e reitera alguns elementos que imprimem uma lógica a algo que destoa do comum, ou seja, o escritor narra a rotina da moça e inclui o cachorro como se fosse absolutamente corriqueiro um animal beber no mesmo copo de sua dona.

Contudo, à medida que expõe o caso, aumenta-se o grau de curiosidade do leitor não só com o fato de o cão tomar cerveja, mas, também, a relação entre os dois, na qual o cachorro parece adquirir características humanas. Mais que parceiro para todas as horas, o animal figura como espécie de duplo<sup>58</sup> ou reflexo da mulher. A sintonia é tanta que os dois se confundem na busca da bebida como “refúgio” para os problemas. Obviamente que o cão o faz irracionalmente, apenas por instinto: “O cachorro, como cachorro não fala, vai ficando por ali, no seu jeito banzeiro, até que a polícia os prenda ou algum boêmio os leve para casa”. (MARIA, 1994, p. 111). A mulher e o seu cão passam a ser uma só figura e embora os atos possam ser explicados de modo diferente, o que fica é a imagem inusitada de dois seres diferentes unidos pela boemia.

---

<sup>58</sup> O conceito de duplo foi lançado em 1796 por Jean-Paul Richter, sob a designação alemã de “doppelganger”, que pode ser traduzido como “aquele que tenho ao lado” ou como “companheiro de estrada”. Já estava no Plauto, de “Os menecmas” (206 a.C); no Shakespeare, da “Comédia dos Erros” (1592), em o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde (1891) e no conto “O outro”, de Jorge Luís Borges (1975).

O narrador ressalta que essa história policial seria argumento para narrativa literária, pois ao escritor é dada a liberdade de recriar a realidade ao modo de sua capacidade expressiva. Contudo, como a arte também dialoga com o cotidiano, esse caso é curioso por ser real, testemunhado por muitos e, por isso, tem o frescor da espontaneidade: “Não sei de história igual, no mundo inteiro. É possível que se inventem muitas melhores. Mas, assim, verdadeira, facilmente comprovável em mais de dez testemunhas, nunca soube de nada igual. (MARIA, 1994, p. 111). Esse aspecto chama a atenção para o papel do escritor na modernidade. A respeito do tema, na abertura do texto “Crônicas, cronistas, narradores, narrativas”, Silvia Borelli afirma:

**O cronista moderno é o narrador da história escrita, o narrador na modernidade.** Com a modernização das sociedades, diminui o espaço e a presença dos velhos contadores de histórias que no passado trocavam experiências vividas com seus ouvintes. Na modernidade, fragilizam-se as relações de troca recíproca de experiências e as prioridades aglutinam-se ao redor das meras vivências. (BORELLI, 1996, p. 63). (grifo nosso).

No papel de contador de histórias moderno, Antônio Maria, no jornal, primeiramente recorta os elementos inusitados da ocorrência policial e os converte em narrativa polissêmica como se fosse uma espécie de caso do cotidiano. Tal aspecto pode ser associado ao que David Arrigucci Jr. chama de escritor-cronista:

(...) ao narrar os acontecimentos, [o cronista] 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 a 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 da arte de contar histórias. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 52).

Especialmente nessa coluna do jornal, Antônio Maria ultrapassa os aspectos factuais, e o leitor é convidado a refletir sobre os diferentes sentidos do texto. Ainda que seja comum a essa coluna do jornal dar ênfase às histórias curiosas e o autor explore os aspectos mais inusitados, o caso do cão que se embriaga junto a sua dona tem a vantagem de ser sugestivo, aberto a

inúmeras especulações. O narrador sugere pelo menos duas questões: “(...) por que bebe a mulher? Para esquecer ou lembrar, como todos os seus semelhantes. Mas, o cachorro? Por que bebe o cachorro? Porque gostou do primeiro copo e, daí por diante, não pôde mais viver sem os outros. (MARIA, 1994, p. 111). O cronista explora o fato de uma mesma pergunta feita a dois seres suscitar respostas desconcertantes. Inclusive, soa estranho indagar o porquê de o cão tomar cerveja. A resposta ao ato da mulher pode ser plausível, mas se fizermos o questionamento a respeito dos motivos de um cachorro se embriagar, ainda que de forma irracional, ficará difícil compreender a atitude da moça em incentivar o cão a beber com ela. Fica a indicativa de que o cachorro preenche um vazio na vida dessa mulher e a relação dos dois é mais intensa, vai muito além da simples amizade entre o dono e seu animal de estimação.

Podemos conjecturar também se seria este um retrato inusitado da sociedade contemporânea, vislumbrado pelo cronista já no ano de 1959, em que o maior número de habitantes nos grandes centros urbanos tem gerado distanciamento entre as pessoas que vivem isoladas em seus apartamentos. Ou ainda, os modos de interação humana têm-se modificado e vêm sofrendo abalos com o centramento do sujeito no espaço privado em detrimento do social. A mulher, sem ter companhia, inclui o cachorro na sua boemia ou se sente frustrada com os seus semelhantes e prefere a impassível fidelidade do animal? E ainda, qual o profundo significado dessa cena que chama atenção pela falta de lógica?

Ainda que esses sejam instigantes questionamentos, vale acrescentar que a mulher procura a delegacia espontaneamente e se prende no xadrez junto com o seu cachorro. Se as suas noites de bebedeira divididas com o bicho carecem de explicação, o que não dizer desse encerramento em lugar inóspito? A princípio, a leitura desse ato se dá pela confusão mental da moça que embriagada já não distingue mais os lugares e encontra na delegacia apenas espaço para se curar da embriaguez ou ficar só em sua intimidade. Do ponto de vista racional, esta parece ser a justificativa mais adequada, pois se tivesse em seu juízo normal, a mulher não tomaria tal atitude. Contudo, como frisa o cronista, esse evento não é tão simples e pode servir de mote para

algumas reflexões sobre o homem e a vida em sociedade. Em tom irônico e com o humor que lhe é característico, Antônio Maria formula uma questão a ser interpretada para além dos seus significados mais imediatos:

O comissário Nilo tinha dois problemas a resolver. Um mais fácil, o da mulher. Ficaria numa sala ao lado, curando-se da lombeira do álcool. E o cachorro? Nenhuma delegacia do Rio, apesar de inúmeros precedentes que deviam justificar esta providência, cuidou de equipar um xadrez especial para os cachorros. Ou, como o caso pedia, uma sala especial, de repouso, para cachorros alcoolizados. (MARIA, 1994, p. 111-112).

À parte do humor contido na cena, vale comentar que tal situação não pode ser interpretada na sua transparência denotativa. O cronista, em forma de chiste, aponta o fato de não haver cela ou espaço especial para o cão bêbado, como se fosse um sério problema. Todavia, fica nítido que se trata de pseudo questão do ponto de vista epistemológico, pois é desnecessário recolher cachorros em delegacias. O que há nas entrelinhas, entretanto, sendo este o mote da crônica, é o desajuste das pessoas e da própria sociedade em relação aos problemas ou questões que fogem da rotina. Por trás dessa cena incomum, Antônio Maria amplia a abordagem do dia a dia urbano, apontando para discussão atemporal a respeito da fragilidade do pensamento racional que separa o certo do errado, o verdadeiro do falso, além de outras dicotomias. Por isso, tal espetáculo é vislumbrado como algo instigante justamente por incitar tais conjecturas, sendo valioso para o exercício da imaginação e, assim, traz para o público aspectos da realidade, dificilmente veiculados em outras sessões do jornal. Na sua coluna “Romance...”, Maria se especializou em dar colorido especial e abordar de modo leve, com toque humorístico, histórias policiais com enredos sugestivos. Sem fazer julgamentos ou qualquer tipo de sensacionalismo, o autor explora cada caso e, por isso, na crônica, recria as ocorrências policiais em forma de narrativa com tom inquietador, próprio de muitos textos literários. Davi Arrigucci Jr. chama a atenção para esse aspecto do gênero crônica:

(...) Não raro ela [a crônica] 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. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53). (grifo nosso).

Além desses elementos destacados por Arrigucci Jr., diversos textos de Antônio Maria também exploram os aspectos inusitados do cotidiano, evitando o julgamento moral, ou melhor, deixa ao leitor a prerrogativa de valorar ou não aquilo que lê na coluna do jornal. Aqui não cabe a pergunta se a mulher faz mal em beber ou que também está prejudicando o animal que a acompanha. O cronista evita emitir algum tipo de censura à moça e aos seus atos mais incomuns, focalizando apenas o essencial da cena. Nesse texto em especial, o autor dialoga com o leitor, orquestrando as ideias sem, explicitamente, induzir a algum tipo de interpretação, deixando ao público o preenchimento das lacunas, ou seja, a construção dos sentidos. Esse aspecto fica mais nítido na conclusão da crônica:

Então, enquanto se pensava uma solução de emergência para albergar o “ele”, mulher e cachorro caminharam cabisbaixos e se fecharam, por dentro, no xadrez mais próximo. Em volta, todos rimos de espanto, com alguma emoção. Depois abraçaram-se e dormiram. (MARIA, 1994, p. 112).

De um lado, o fato de a mulher se prender junto com o cão pode ser lido como simples ato de procurar abrigo para a madrugada, por outro, talvez indique a consciência de se estar à margem da sociedade ou ainda de ser incompreendida no seu silencioso sofrimento junto ao cachorro, ou seja, o lado irracional das atitudes humanas. O cachorro boêmio pode ser interpretado ainda como sendo o índice do interesse de Maria pelo pitoresco, que torna a realidade algo “espetacular”. Por outro lado, podemos frisar que, no contexto, o cão pode ser lido como metáfora, significando o quanto há de irracional nas ações do homem e no cotidiano da metrópole. O mais interessante é que o escritor utiliza-se da leveza e do humor para sugerir as reflexões subjacentes à história contada, instigando a observação do quanto as nossas expectativas ou convicções podem ser frustradas diante das brechas que se abrem na realidade.

Pelo que observamos, explorar o que há de extraordinário nas histórias policiais tornou-se a especialidade desse cronista. Não importa o caso: pode ser simples furto de carteira, magistralmente descrito no texto “Ponha-se no meu lugar”; ou caso de traição narrado com cores vivas em “Caso do ‘soco inglês’”; e, especialmente na crônica anteriormente analisada que trata do caso de Hildebrando que acumula muito dinheiro perambulando pelas ruas da cidade, Maria seleciona a matéria humana, imprimindo ao mesmo tempo o seu peculiar tom cômico e ácida ironia que desconcerta o leitor menos experiente. Por isso, o mais marcante em todos os textos é o fato de o cronista dar outro sentido ao termo “policial”. Se não se pode apagar os elementos próprios desse contexto, nos é possível olhar para outros aspectos e até interpretar as histórias sob ângulo mais sentimental, próximo dos personagens. Hermínio Belo de Carvalho, em nota de abertura para o livro *Pernoite*, expõe a perspicácia de Maria: (...) Antônio Maria direcionava suas crônicas assestando num binóculo que focava em todas as direções, levando-nos aos objetos de sua lírica e sempre espantada curiosidade. (CARVALHO, 1989, P 12). Nessa crônica, podemos dizer que não há necessariamente lirismo, mas, sim, a capacidade do autor de aguçar a curiosidade do leitor, pois além de direcionar a narrativa para os aspectos mais salientes, ainda incita a reflexão através de perguntas que desorientam os leitores e tornam o texto mais dinâmico.



#### 5.4 DETALHES DE UM CASO COMOVENTE

Entre os aspectos que mais chamam atenção do cronista na coluna “Romance policial de Copacabana”, está o alto índice de suicídios no bairro. Além de ser assunto incômodo pela violência característica, Antônio Maria destaca o mistério que envolve esses casos e não são raros os textos nos quais o escritor se desloca para o local e de lá traz as marcas deixadas pelo suicida. Este recurso, que de certa forma coloca o leitor em contato direto com a cena, é utilizado na crônica “Matou-se aos 18 anos”<sup>59</sup>, sobre Robenilde, imigrante do Rio Grande do Norte que comete suicídio num apartamento na Rua Anita Garibaldi, em Copacabana.

Em primeiro plano, temos o contexto do suicídio e alguns aspectos da intimidade da moça. Na segunda parte, que é a mais extensa, Maria amplia o foco e discorre sobre os significados dessa atitude radical do ser humano.

As primeiras palavras indicam a estratégia de comover pelo testemunho:

**O narrador destas histórias foi o único repórter a comparecer ao apartamento 603, do número 30, na Anita Garibaldi, onde Robenilde se matou.** Espichada no assoalho, coberta com o lençol. Um corpo grande, coberto com um lençol, em volta, três homens cabisbaixos e um guarda-civil. Bateram à porta, entrou uma vizinha e, sem dizer nada, acendeu uma vela, no meio de um pires, ao lado da morta. (MARIA, 1980, p. 93). (grifo nosso).

Vale frisar que o próprio cronista, como vimos no texto sobre o paletó do mendigo, se autointitula repórter-narrador de histórias policiais. A união dessas palavras explica o hibridismo do gênero que ora pode ser narração ora texto de caráter mais dissertativo, autobiográfico, entre outras roupagens que caem bem à crônica. Nesse caso, a mescla entre narrador e repórter já pode ser sentida nessas primeiras frases, pois ao mesmo tempo em que informa o leitor como fazem os jornalistas, acrescenta comentários subjetivos, comuns ao gênero crônica. Se observarmos pelo lado do repórter, todos os detalhes da cena falam mais que qualquer tipo de explicação retórica. Resumidamente,

---

<sup>59</sup> Essa crônica do livro *O jornal de Antônio Maria*, 1980, não apresenta a data em que o texto foi originalmente publicado no jornal.

trata-se de moça pobre que cometeu suicídio. Pelo viés do cronista, ademais da comoção do fato em si, é nos apresentado um cenário desolador. Além disso, a simplicidade do velório incomoda tanto pela exposição fria dos elementos em cena quanto por ressaltar a condição social da moça. Em poucas frases temos a visão do cadáver, a consternação das testemunhas, além da presença da autoridade civil e o ritual religioso. Pelo exposto, identificamos um discurso híbrido, misto de repórter habilidoso em produzir textos do gênero e a capacidade do narrador em traduzir as emoções através da linguagem desprovida de retórica melodramática. Nesse sentido, o que poderia ser simples notícia sobre suicídio, converte-se em história instigante pelo seu enredo sugestivo.

A descrição do apartamento sugere a fragilidade da vida dessas pessoas que se deslocam de suas cidades, desejando vencer na Capital Federal:

Apartamento de quarto e sala, conjugados. Cama de casal, um berço, uma espreguiçadeira, geladeira, máquina de lavar, uma mesa, três cadeiras, um armário grande e um espelho de parede. Toda a vida de uma família, num apartamento de quarto e sala, conjugados. No assoalho, o corpo imóvel, Robenilde e a luz da vela, a iluminar-lhe uma mecha de cabelos, que o lençol não cobria. (MARIA, 1980, p. 93).

O que mais chama atenção, além do conteúdo, é a forma com que as frases são construídas. Abrindo mão de adjetivos, o cronista explora o impacto que a sobreposição de substantivos encerra. Como se portasse uma câmera, Antônio Maria passeia pelo apartamento e dá destaque ao pouco que existe nesse espaço limitado. A ausência de adjetivos se ajusta à falta de mobília na casa, e a pobreza da moça fica também explícita pela simplicidade de seus pertences que dentro de um ambiente sóbrio trazem indícios do que pode ter levado a jovem a tomar essa atitude radical. Outro aspecto a se considerar é o sentido do termo “conjugado” que expressa, neste contexto, algo além da falta de parede entre os cômodos. Essa palavra pode expressar também a união entre a condição social e o suicídio da moça.

Ainda merece comentário a imagem de velório solitário em que a vela ilumina mais que os cabelos da jovem, indicando outro brilho para a cena, algo vislumbrado pelo cronista. É como se a mulher, agora morta, estivesse integrada à pobreza da casa, ou seja, apenas um corpo por entre as paredes, somente um ser inanimado que parece ter-se rendido ao drama da existência.

Contudo, o mais curioso é o modo como o cronista resume os procedimentos que envolvem a morte: “Vieram os funcionários do Instituto Médico Legal, com a desenvoltura de sempre, o desembaraço de sempre, e começaram a preparar o corpo para a descida dos seis andares”. (MARIA, 1980, p. 93). Além da família, se faz necessária a presença do estado cujo papel é tornar a morte apenas registro burocrático que fica expresso na certidão de óbito, documento que serve para marcar a baixa de um nome nos arquivos e constar nas estatísticas. Esse ritual civil que se repete pelo uso da palavra “sempre” resume-se na presença dos homens do IML, descritos friamente como os responsáveis por levar o corpo e produzir os documentos que se fazem necessários. A retirada da morta é o fim da história, o último contato dos familiares e também mais um procedimento de praxe: “Viu-se, então, Robenilde, que era jovem e bonita. O corpo seguiu, no carro fúnebre, para o cumprimento das exigências legais. Os homens da família se olharam, gravemente, a vizinha cobriu o rosto com as mãos, o repórter retirou-se”. (MARIA, 1980, p. 94).

Com a descrição dessa cena, a primeira parte da crônica se encerra, mas ainda ressoa a inquietante pergunta: por que o suicídio? A partir desse questionamento, o cronista investiga as circunstâncias que envolvem um ato por si só inexplicável. Como a pergunta não pode ser feita ao suicida, as respostas são apenas especulações. E mesmo que a moça tivesse deixado carta com a justificativa para o seu ato, esta não deve ser lida como prova cabal, pois pode esconder mais do que ilustrar o real motivo do suicídio.

Para Maria, deve-se ter muito cuidado com essas notícias, porque as explicações passionais e melodramáticas, por serem mais atraentes ao leitor do jornal, resultam, na maioria dos casos, da criatividade do repórter. Essa reflexão desestimulante advém do fato de que, como é de praxe, a fonte de

informações é a família e os amigos do suicida que estão emocionalmente envolvidos com o caso: “É dever difícil de cumprir, o do repórter, quando precisa interrogar a família de um suicida. Tem que medir e pesar suas palavras para que elas não doam em quem já está sofrendo”. (MARIA, 1980, p. 94). Aqui, chama atenção a importância da linguagem e a diferença entre a morte como notícia e, de outro modo, enquanto um ato que encerra perda irreparável para os familiares. O repórter deve estar atento à distinção entre o fato jornalístico e o conteúdo sentimental por trás desse tipo de evento:

Nenhuma de suas perguntas pode ter tom de rotina, para não magoar a quem está vivendo a desgraça inesperada. É preciso que não provoque nenhum choque de sensibilidade, se quiser obter, da família, uma declaração prestada de boa vontade, onde haja detalhes úteis à sua reportagem. (MARIA, 1980, p. 94).

A dessemelhança entre o repórter e o cronista está justamente na sensibilidade deste em captar o que está além dos fatos. Nesse sentido, ainda que Antônio Maria pareça dar dicas de uma boa reportagem, o seu discurso focaliza os diferentes ângulos de se abordar o suicídio, algo que dá a crônica caráter menos factual e mais centrado nos aspectos humanos que fazem dessa atitude evento chocante e ao mesmo tempo passível de inúmeras reflexões.

Uma das evidências da distinção entre o fato em si e o papel de cada um dos envolvidos é que aos policiais, por exemplo, cabe o interrogatório oficial: “O dever da Polícia é cumprido mais facilmente, porque a Polícia tem o direito de perguntar e, do policial, não se esperam, geralmente, cuidados de suscetibilidade. É o homem que pergunta, toma notas e providencia todos os trâmites legais”. (MARIA, 1980, p. 94). Maria também deixa transparecer nas entrelinhas que a função da imprensa (não necessariamente a do cronista) é a de transformar um evento em algo noticiável, levando em consideração que no caso do suicídio as fontes são reduzidas à família e aos amigos próximos.

No papel de cronista, Maria confessa não ter explicações para o suicídio da moça:

Do suicídio de Robenilde, é pouco o que se pode contar. Tem 18 anos e veio, há menos de um ano, do Rio Grande do Norte. Nasceu numa pequena cidade, chamada Parelhas. Ninguém sabe de nenhum desgosto seu mais antigo. Aqui, tem sido, sempre, uma moça retraída, que não tem namorado e não arreda um pé de casa, a não ser para visitar uma vizinha, no segundo andar. (MARIA, 1980, p. 94).

A aparente falta do que comentar é estratégia para indiretamente apontar as pistas e gerar mais especulações prendendo a atenção do leitor. Assim, estrategicamente “sem” nada que contar sobre Robenilde, Maria informa muito ao leitor por descrevê-la como ser solitário. Embora não haja nenhuma justificativa para o suicídio, o cronista, indiretamente, indica se tratar de conflito íntimo do sujeito com a sua realidade, algo sugerido pelo cotidiano de Robenilde na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar desse viés crítico sobre a metrópole, o cronista destaca a reação do ser humano diante das agruras da rotina urbana. Mesmo que a moça seja representante de um segmento social, o seu ato aponta para os mistérios que envolvem um universo desconhecido: o homem. A consternação do marido da prima de Robenilde aponta para este aspecto, pois segundo o Sr. Debussy, tratava-se de uma jovem que, embora recolhida em casa, aparentemente não tinha razão para suicidar-se: “- Minha mulher está fora. E eu nunca pensei que esta menina fizesse isso. Ela não parecia ter motivo nenhum para se matar. Era retraída, falava pouco. Não gostava de sair. Há explicação para isto?” (MARIA, 1980, p. 94). Vale frisar que esse comentário reforça a tese do cronista de que a não explicação do caso sugere o motivo do suicídio. Novamente a solidão da moça é reiterada e o depoente aponta para a chave do problema: a jovem sofria de depressão não detectada por aqueles que conviviam com ela. Interessante notar que, por não se poder penetrar no íntimo da moça, o julgamento é parcial.

No final dessa segunda parte da crônica, Maria ensaia as suas considerações sobre o tema. Em sentido contrário àqueles que preferem construir suas próprias explicações ou embasam seu pensamento na sabedoria popular, o escritor defende o silêncio e a resignação para um ato por si só inexplicável: “Deve dizer-se o menos possível sobre quem se mata. Por que

procurar razões, formular hipóteses, partir de premissas pressupostas, se ninguém sabe o último pensamento que passou no cérebro de um suicida?”. (MARIA, 1980, p. 94). Esse argumento calcado na elementar e irrefutável impossibilidade que temos de adentrar a mente das pessoas, no caso, a do suicida, funciona como barreira intransponível e serve para aumentar o mistério em torno desse evento.

Vale frisar que Maria também ironiza o alcance das reportagens policiais, descrevendo como seria a notícia se tivesse saído na página de um jornal sensacionalista:

O grande detetive reuniria meia dúzia de conjecturas falíveis e iniciaria o “caso policial”, assim: Robenilde estaria apaixonada. Um amor impossível. Em amor, é preciso haver futuro. Num gesto de renúncia, não deixou explicação alguma para o que fez. (MARIA, 1980, p. 95).

Fica nítido o quanto esses casos geram especulações, e as pessoas parecem não admitir a impossibilidade de explicá-los. Vale destacar que ao se opor à atitude dos jornalistas, especialmente quando observamos a descrição e análise do caso Robenilde, Maria investe no mistério que esta história sugere. Tanto o cuidado com as informações biográficas quanto a descrição do apartamento apontam para a valorização dos dados mais significativos. Isto porque se a caracterização da moça indica ser esta representante da precariedade daqueles que emigram do Nordeste, por outro lado, o escritor evita forçar nas cores de um drama humano que é singular e não pode ser explicado através de estereótipos. No final da crônica, reitera-se a dificuldade dos repórteres em decifrar o mistério do suicídio: “Os grandes detetives, até hoje, só foram infalíveis nos romances policiais. Que não se procure saber mais nada de quem se matou e não quis que ninguém soubesse por quê. Honre-se o último e mais desambicioso pedido de um morto: o esquecimento”. (MARIA, 1980, p. 95). Aqui, o fato de os detetives falharem nessa missão simboliza o mistério e a comoção que essas histórias suscitam nos leitores.

Ciente disso, o cronista utiliza-se de uma estratégia retórica bastante interessante. Discursando a favor da dificuldade de se desvendar esses casos, Maria emite sua opinião sugerindo que o mais produtivo é examinar o assunto

por vários ângulos e apesar de as informações sobre o suicida serem muito importantes – afinal elas dão conta de sua personalidade – há um ponto em que o repórter deve silenciar. E é especialmente a incomunicabilidade que torna essas histórias curiosas, chamando a atenção do leitor para o fato de que o mais significativo é justamente não se compreender o desfecho, os últimos lances que impulsionaram o suicida a essa autoviolência. A ideia de que o maior desejo do suicida é o “esquecimento”, pois este desistiu da vida, parece ser a grande sacada do cronista. Assim, quando se tenta explicar tamanha violência é sinal que não se compreendeu ter o suicida optado pela morte como o único refúgio para seus problemas. Nesse raciocínio, o trabalho do jornalista se limita à reunião de algumas peças para ilustrar os últimos passos do morto e a do cronista seria sensibilizar o leitor para a incomunicabilidade do suicídio.

Coerente com esse ponto de vista, Maria, em vários textos, explora diversas nuances relacionadas ao suicídio. Uma delas aparece na crônica: “Domingo – dia de suicídio”, escrita em outubro de 1959. Como indica a afirmação contida no título, o escritor, atento ao fato de muitas pessoas se matarem aos domingos, ressalta que esse dia da semana significa pausa nos compromissos civis e o sujeito parece se encontrar consigo. Esse momento de solidão pode tornar-se potencialmente perigoso quando a tristeza se reverte em violência contra si. Se esta não é explicação de toda válida, pelo menos faz-nos refletir sobre a precariedade da vida e a instabilidade do sujeito.

Quando pensamos nessa diferença entre os dias úteis e os domingos, verificamos que o cotidiano na cidade parece consumir o sujeito que atarefado se esquia de maiores reflexões existenciais. Maria chama atenção para outro significado da cidade, pois esta pode ser lida para além de um espaço organizado. Não existe cidade sem habitante e também não há cidadão que consiga se desvencilhar do cotidiano da metrópole. Se muitos suicídios acontecem aos domingos, pode ser sinal de que essa pausa urbana é motivo para a depressão e o sujeito parece se sentir desprotegido, livre para especular sobre a fragilidade da vida. Ou como explica o próprio cronista: “Por que o domingo é dia dos suicidas? Um dia triste, talvez. Um dia de pausa no trabalho que impulsiona e diverte o homem. **Talvez seja aos domingos que os**

**homens se sentem sem Deus e sem esperanças**". (MARIA, 1994, p. 110). (grifo nosso). Antônio Maria mostra o constrangimento por não poder explicar o suicídio de um ex-boxeador que, embora tivesse dificuldades financeiras, lutava com força e jamais demonstrou inclinação para tal atitude. Como acontece amiúde nesses casos, o suicida surpreende, pois não se credita a ninguém a capacidade para agir assim. O escritor parece compreender esse mistério e também comove o leitor pela sutileza e profundidade das suas considerações a respeito de um ato que sempre traz consternação e, o mais importante, termina sempre com grande ponto de interrogação a desafiar qualquer tipo de explicação fácil.

Além desse procedimento mais especulativo sobre o suicídio encontrado nesta e em muitas outras crônicas de Antônio Maria, Luiz Carlos Simon chama a atenção para o seguinte aspecto:

Os comentários do autor, porém, fogem deliberadamente de um espírito sombrio. (...) em vez de manter-se fiel ao tema do suicídio, desloca-se a atenção para o motivo do suicídio, (...). **Antônio Maria circula pelo assunto sem fazer concessão à gravidade que uma notícia poderia inspirar.** (SIMON, 2011, p. 204). (grifo nosso).

Ainda que o crítico trate de uma crônica mais leve e com tom humorístico, vale ressaltar a capacidade de Antônio Maria em retirar do texto o peso e o espírito sombrio dos casos de suicídio. Se na crônica "Aos suicidas e feios", analisada por Luiz Simon, o escritor apela para a leveza e o humor, incluindo-se na categoria e defendendo os feios, nesta narrativa sobre Robenilde, Maria desvia-se do simples melodrama comum aos casos de suicídio, sugerindo outros olhares para o tema, extraíndo algumas questões – por nós analisadas – que vão muito além da simples exploração dos aspectos mais trágicos e impactantes contidos nas notícias do setor policial.

Assim, podemos concluir dizendo que embora esse tema seja complexo pelas razões anteriormente expostas, Antônio Maria vai à contramão do comumente abordado pelos repórteres policiais e imprime no texto um ponto de vista mais especulativo, inteligente e, por isso, próximo do viés dramático que envolve os casos de suicídio.



## 5.5 O MENINO QUE CHEFIAVA BANDIDOS

“‘Barãozinho’ começou cedo”<sup>60</sup> é uma crônica sobre a delinquência infantil registrada na delegacia de Copacabana. O uso do diminutivo “barãozinho”, – título nobiliárquico abaixo do visconde; pessoa poderosa e notável pelo valor, posição ou pela riqueza, – exprime ironicamente o apelido de um menino de 12 anos, chefe de bandidos. A repetição da palavra “barãozinho” em vários momentos da crônica indica que o olhar do repórter se concentra na figura de uma criança que, ao invés de estar na escola ou brincando com os amigos, desempenha importante papel na hierarquia do crime.

O envolvimento de crianças em delitos sempre foi tema polêmico com grande repercussão na mídia. No entendimento de muitos, trata-se de caso delicado, pois existe sempre a possibilidade de se resgatar a criança desse universo degradante. O principal argumento é que a personalidade nessa fase ainda está em formação e o jovem deve passar por um processo de ressocialização. Embora esse pensamento seja, de certa forma, comum para os pequenos delitos, o mesmo não se pode dizer dos casos de assassinato. Nessas ocorrências protagonizadas por crianças, a opinião pública muda e as pessoas tendem a exigir outras medidas da justiça. E quanto menor for a idade do criminoso, mais polêmico e embaraçoso se torna o caso.

Nessa crônica de Maria o marginal mirim pode também ser lido como signo da complexa organização social da “Cidade Maravilhosa”:

O ‘*Barãozinho*’ chefia um grupo perigosíssimo no morro do Pavãozinho. O repórter vai, aos poucos, tomando conhecimento dos redutos da malandragem, em Ipanema, os morros arruados onde se encontram os líderes do crime. (MARIA, 1994, p. 112).

Nessas primeiras frases da crônica, além do uso do superlativo para realçar a força dos bandidos, o leitor compreende não só a identidade do menino, seu papel social e o verdadeiro significado da palavra “barãozinho”,

---

<sup>60</sup> Essa crônica foi originalmente publicada no jornal em 05/12/1959.

mas também que no entremeio dos famosos bairros da Zona Sul existem os redutos do crime e da violência. Nesse sentido, o escritor faz alusão aos aspectos contraditórios que envolvem, de um lado, o habitat da classe mais favorecida cuja orla é uma das mais valorizadas do mundo e de outro, a precariedade da vida de pessoas que vivem penduradas no morro. A favela do morro Pavão-Pavãozinho faz parte do complexo “Cantagalo-Pavão-Pavãozinho”. Além de ter esse menino como estrela, a comunidade possui vista privilegiada da Lagoa Rodrigo de Freitas e das praias de Ipanema e do Leblon. É comum, em muitas regiões do Rio, os casebres e barracos contrastarem com os condomínios de luxo que ficam no entorno do morro. Vale frisar que já em 1959 chamava atenção do cronista a ausência de infraestrutura, saneamento básico e, durante anos, a violência causada pelo tráfico de drogas. O “barãozinho” é uma figura sintomática dessa situação, pois simboliza o precoce recrutamento dos soldados para o crime. Nesse sentido, vale acrescentar aqui um comentário de Zuenir Ventura a respeito da experiência de dois repórteres que no ano de 1953, a serviço da Revista *Manchete*, visitaram a Zona Norte da cidade:

Os dois repórteres que a revista enviou então à Zona Norte, Pedro Gomes e Darwin Brandão, quase não arranjaram táxis para conduzi-los. Ninguém queria se aventurar numa viagem através de buracos, poeira e calor insuportáveis. (...) Ao chegar lá, eles se encantaram com o bucolismo de uma vida em que havia quintais com pomares, crianças brincando nas ruas e comadres conversando nas calçadas. (...) as relações humanas eram mais cordiais, a vizinhança prestativa, a vida mais barata, mas os repórteres já denunciavam a falta de água, de esgoto, de higiene e o transporte precário. (VENTURA, 1994, p. 21).

Fica nítida que a divisão do Rio em duas cidades, algo já ressaltado no título desse livro de Zuenir Ventura, *Cidade Partida*, não é privilégio da Zona Sul, mas está espalhada por toda a cidade. Contudo, apesar de esse início ser sintomático dos problemas sociais da Capital Federal, pois reitera a força da violência e disparidade entre os moradores, o cronista foge do senso comum, explorando todos os lances que envolvem a figura do jovem bandido. A primeira impressão do menino surpreende porque ele apresenta poucos traços

que faça lembrar sua pouca idade: “*Barãozinho* é um líder de 12 anos. Cara cinematográfica de bandido, será um futuro George Raft<sup>61</sup>, ou um dos bandidos que Raft viveu, se seguir a trilha que escolheu”. (MARIA, 1997, p. 112). Curioso notar que de criança o barãozinho aparenta ter apenas a idade, pois porta-se de maneira segura, muito consciente do seu papel. Ao se referir ao rosto cinematográfico do menino, há uma aproximação de duas instâncias que se interrelacionam: a realidade e a ficção. Nesse sentido, é como se o cronista ironicamente dissesse que tanto a arte pode imitar a realidade como o contrário, pois, se de um lado, ir ao cine para assistir a um filme que retrata a violência é considerado entretenimento, por outro, conviver com a criminalidade torna a vida urbana algo mais complexo.

Na sequência da crônica, fica nítida a disparidade entre a compleição física própria de uma criança e a personalidade e comportamento de um líder:

Não gosta de falar. Diz coisas pela metade, nos cantos da boca, com um desdenhoso sorriso para todos nós, policiais e repórteres. Já há um mês, esteve detido e o detetive Kauffman o prendeu com algemas a um outro garoto que veio em sua companhia. O outro tinha as mãos finas e conseguiu livrar-se da aljava. Os dois ficaram livres e correram. Hoje à noite, o *Barãozinho* vai mostrar o ferreiro que lhe serrou a aljava. (MARIA, 1994, p. 112).

Esse poder de síntese e sugestão é um dos elementos que chamam a atenção nos textos de Maria, pois, como acontece aqui, o mais notável é aquilo que fica nas entrelinhas e deve ser preenchido pelo leitor. Em resumo, o cronista desenha um personagem arredio que ostenta ar arrogante e de deboche à sociedade, mantendo pose de soberba diante dos repórteres. Se ao leitor não fosse informada a idade do preso, pela descrição, seria muito difícil associar essa figura vigorosa e cinematográfica a uma criança de doze anos.

Além disso, o cronista realça que as algemas são muito maiores que as mãos de um dos meninos, ironizando o problema, apontando para os aspectos

---

<sup>61</sup> George Raft (Nova Iorque - 26 de Setembro de 1895 - Los Angeles - 24 de Novembro de 1980). Foi pugilista, eletricitista, jogador de beisebol e dançarino de cabarés antes de se tornar ator. Tornando-se astro após o sucesso do filme *Scarface*, ele chegou a ser considerado nos anos 30 do século XX como um dos três gângsters mais populares do cinema: os outros dois eram Edward G. Robinson e James Cagney.

mais delicados que envolvem esse tipo de ocorrência. Vale frisar também o fato de as algemas lembrarem mais brincadeira de criança do que a prisão de assaltante. O depoimento e a delação do ferreiro soam como se um menino contasse para o pai quem lhe ofendeu e necessitasse de alguma reparação. (Essa análise é válida quando não perdemos de vista que o personagem principal tem apenas 12 anos). O mais instigante da narrativa é imaginar que tamanha arrogância e convicção sobre o poder de assustar a sociedade provém de uma criança. Por isso, não sabemos se o que mais chama a atenção no caso são a quantidade de assaltos, a identidade do criminoso ou a pose do Barãozinho. O fato é que esses fatores associados apontam para uma profunda reflexão sobre a sociedade explorada pelo repórter-cronista.

Na sequência do texto, cria-se a expectativa de que a aproximação entre o repórter e o jovem assaltante possa ajudar a entender o porquê de sua participação no submundo do crime: “O repórter inicia uma conversa que possa render alguma confissão interessante. O *Barãozinho* não perde sua autoridade um só instante. Não se confunde, não se abala em sua presença de espírito”. (MARIA, 1994, p. 112). Contudo, mais uma vez fica inabalada a imagem de um jovem muito à vontade em seu posto hierárquico no morro do Pavãozinho. O réu mostra-se emocionalmente inteligente e não se incomoda com o fato de estar preso ou à frente do repórter. A transcrição de uma de suas respostas à entrevista de Antônio Maria confirma o espírito frio e calculista de um líder: “- Ah, não sei...Eu fiz uns 10 ou 5 assaltos”. (MARIA, 1994, p. 112). A reflexão do cronista não deixa dúvidas sobre a personalidade do garoto: “Curiosa sua maneira de responder. Começou em 10 e, com certeza, ia dizer depois 15 ou 20. Achou que seria uma indiscrição. Arranjou um jeito e disse 5”. (MARIA, 1994, p. 112). Além desse aspecto, o que mais chama a atenção nesse discurso é a frieza com a qual ele se refere aos crimes, o que confirma sua personalidade. Se essa frase dita por um bandido causa revolta devido ao tom de deboche, vinda de um assaltante de doze anos pode trazer outros sentimentos, pois o “Barãozinho” tem mais delitos do que idade.

Vale frisar que a experiência de Antônio Maria como repórter policial muito sensível aos dramas humanos que envolvem esse submundo torna a

leitura dos casos registrados reflexão mais profunda sobre o homem e sua relação com o espaço urbano. Nesse sentido, ao apresentar alguns traços biográficos e relatos sobre a conduta dessa criança no sub-mundo do crime, o cronista traz ao leitor algumas questões inquietantes. Seria o barãozinho produto da sociedade do consumo, criando um abismo entre os pobres e os ricos? O fato de o menino estar inserido numa comunidade carente da Zona Sul, entre bairros famosos, é uma consequência dessa cidade paradoxal? Sob outro ângulo, esse menino deve ser punido exemplarmente para coibir que outros façam o mesmo? Cabe aos legisladores criarem leis mais rígidas para punir esses pequenos delinquentes e à população apenas investir em segurança particular?

A crônica levanta uma questão contraditória: de um lado há a opinião de que se deve punir, deixá-lo na cadeia, pois é um bandido que ameaça a ordem social. Do ponto de vista humanitário, não se pode excluir o fato de se tratar de uma criança de doze anos que mora numa favela e teve poucas oportunidades na vida. O julgamento desse menino passa por tais questões, pois, ainda que a classe social não seja trampolim para o crime, também é fato que a proximidade e a convivência com os marginais pode ter influenciado na formação moral desse menino.

Todavia, como ficou nítido na crônica “O caso do cão boêmio” analisada neste capítulo, Antônio Maria faz com que uma ocorrência do setor policial seja alçada a problema mais profundo, proporcionando discussão atemporal a ser observada por diferentes pontos de vista. Assim, Maria vai além da notícia, inserindo comentários que ao invés de reduzirem o caso a desvio de caráter a ser severamente punido, apontam para o jogo que envolve a apresentação de um bandido-mirim à imprensa, pois o garoto parece entender o contexto e atua como se estivesse dentro de um filme. Há um desvio do julgamento dos crimes para a análise da postura do menino diante da solenidade de sua prisão. Por isso, mais que condenar um criminoso, busca-se apontar as reações deste quando se vê cercado pela imprensa. Embora se trate de assaltante, o cronista torna o tema mais ameno, focalizando a figura do garoto e não necessariamente o peso de todos os seus delitos. Desse modo, no final, Maria

aponta as especificidades da história e traz ao leitor uma sensação de impotência e, por que não dizer, certa culpa:

A polícia irá interrogá-lo esta noite antes de remetê-lo à Delegacia de Menores. O *Barãozinho*, bem interrogado, terá muito o que dizer. Em nosso primeiro encontro, que não durou mais de dez minutos, **estava mal-humorado e disse, a contragosto, os nomes dos pais: Geraldo e Júlia Rosa. Só isto. Tinha direito ao seu mau humor. Deixamo-lo em paz.** (MARIA, 1994, p. 112-113). (grifo nosso).

Novamente deixa-se de especular ou ressaltar os motivos que teriam levado o menino a cometer esses crimes e frustra aqueles leitores ávidos de um julgamento ou que buscam detalhes condenatórios. Outrossim, o cronista insiste em traçar o perfil do protagonista para que o leitor possa recriar o contexto que cerca a figura desse assaltante de 12 anos. Tal estratégia pode ser lida como tentativa de organizar-se um quebra-cabeça em que o público do jornal, acostumado à pretensa imparcialidade das notícias, necessita de nova habilidade: juntar as partes de um todo e assim fazer o seu próprio julgamento. Outro aspecto que pesa na análise do leitor é o constrangimento do menino para revelar o nome dos pais, em que fica transparente o distanciamento entre este e a sua família, ponto relevante quando estão em xeque as atitudes de uma criança. Nesse sentido, evidenciam-se as contradições do caso, pois, ainda que se trate de garoto que acumula vários assaltos, o cronista-repórter de certa forma chama a atenção para a presumível culpa dos pais do “barãozinho”. Tal aspecto realça o tom excêntrico dessa história, levando o leitor a refletir não só sobre a responsabilidade do menino, como também de outras instâncias, incluindo a própria ideia de família. Assim, mesmo cientes que cabe apenas à polícia investigar e à justiça punir, não se pode ignorar que esse é um problema de toda a sociedade. Se a solução passa pelo poder público e está longe de ser definitiva, aos habitantes fica a sensação de que a insegurança toma conta do espaço urbano e o aumento no número de policiais não é a melhor solução, especialmente quando surgem notícias como essa.

Apesar de esse retrato da violência ligada aos menores das comunidades carentes estar muito em voga na sociedade contemporânea e, só

por esse fato, o texto já se mostra atual, o mais importante está na atemporalidade de suas reflexões. Sem apelar para a caricatura, o autor ressalta as “virtudes” e fraquezas desse menino fora da lei que mesmo com pouca idade já conhece a dura realidade, sentindo o “bônus” e o ônus dos seus atos criminosos. No entanto, a grande questão levantada pelo cronista ao longo do texto é a dificuldade de explicar ou até julgar casos como esse. E o mais curioso: o que teria levado essa criança a um papel tão importante na hierarquia do crime? Sua personalidade e atitudes seriam superiores à dos criminosos adultos? Essas questões são instigantes e mostram que o caso exposto por Antônio Maria é incomum, mesmo em se tratando dos plantões policiais de Copacabana.

E, como é de praxe nos textos de Antônio Maria, especialmente na coluna “Romance Policial de Copacabana”, o cronista se esquivava dos julgamentos morais, das análises pretensamente sociológicas ou ainda de indicar soluções apressadas para as ocorrências registradas na delegacia desse famoso bairro carioca. O modo como se desenvolve a leitura desse caso e o das moças, na crônica “O caso das vitrines”, analisada no início desse capítulo, ressalta a complexidade desse universo marginal e faz com que o leitor não se acomode nas soluções do senso comum ou ignore as situações desafiadoras a nossa inteligência e sensibilidade. Tal postura do escritor pernambucano aproxima-se do que Eduardo Portella nomeia ser um dos pilares da crônica:

Convém lembrar que a crônica é um gênero literário que sai do jornal. Mais: é uma entidade que tem como principal problema, para se transformar num gênero literário propriamente dito, libertar-se de suas limitações jornalísticas. (PORTELLA, 1958 p. 114).

A respeito desse comentário, vale destacar que uma das estratégias do escritor para contornar esse problema é investir na desconstrução dos estereótipos relacionados às notícias policiais, focalizando os aspectos menos explorados pelos repórteres do setor. Por isso, mesmo centrando-se na prisão do jovem assaltante e nos desdobramentos do caso, Antônio Maria imprime um olhar mais humano para o preso e para a sua história. Sem deixar de apontar

os delitos e a forte personalidade do menino, o autor explora a faceta inusitada inscrita no evento, neste caso, os paradoxos entre a idade e a posição desse garoto no mundo do crime. Segundo Paulo Francis, esta postura é comum aos textos de Antônio Maria, pois

seu estilo, em última análise consistia em revelar o absurdo, a ironia de situações e pessoas que apanhava, formalmente, ao natural. Um pequeno twist na organização das palavras, aqui e ali, produzia o efeito, sem que a aparência de simplicidade se alterasse. (FRANCIS, 1980, p. 19-20).

Não é inoportuno dizer que tal arte se repete nesta crônica, pois a prisão de um menino converte-se em mote para reflexão não só a respeito da organização da sociedade como também da nossa visão sobre a verdade, o certo e o errado, entre outros aspectos que envolvem um olhar filosófico para as condutas do ser humano.



## 5.6 AS PERIPÉCIAS DE UM BAIANO NA CAPITAL FEDERAL

Se iniciarmos a análise da crônica “A longa história do baiano”<sup>62</sup>, pelo seu final, não há muito a comentar, pois se trata de caso corriqueiro na delegacia de Copacabana. Um baiano é levado ao xadrez e logo na chegada apanha de “Pancrácio”<sup>63</sup> – nome curioso que também faz referência a uma luta marcial – aqui um detento que “mora” na cadeia e foi eleito o “chefe” da turma. A justificativa do agressor é irônica: “– Esse cara, quando entrou no xadrez, pisou no meu travesseiro” (MARIA, 1980, p. 60). Segundo o cronista, o preso está fazendo chiste, porque na cadeia não tem travesseiro e os detentos dormem em cima do braço.

Para entendermos melhor o contexto e o drama do personagem principal – Francisco Alves Gomes, o baiano – vale reproduzir os últimos lances da crônica:

Pancrácio fazia ironia. Preso não tem travesseiro. Dorme em cima do braço. Ao seu lado, o baiano, com o sangue a escorrer pelo peito. Ia ser levado ao Pronto-Socorro do Lido<sup>64</sup>. Disse para o repórter: - O senhor está vendo como eu dou azar? Descalço, os pés enormes e os dedos feridos pelos sapatos de

---

<sup>62</sup> Essa crônica do livro *O jornal de Antônio Maria*, 1980, não apresenta a data em que o texto foi originalmente publicado no jornal.

<sup>63</sup> Arte marcial da Grécia antiga e esporte gladiatório, o pancrácio era uma fusão de técnicas de luta, que incluíam a luta grega, boxe, estrangulamento, chutes, golpes e técnicas de travamento das articulações. Na verdade, o pancrácio só não permitia morder, arranhar e arrancar o olho do oponente – tudo o mais era considerado legal na competição. O termo pancrácio vem do grego “pancratium”, que significa “cerco total” ou “poderes totais”. Era considerado o verdadeiro teste físico quando estreou no 33º Jogos Olímpicos da Antiguidade, pois as competições de pancrácio eram extremamente físicas e violentas; ferimentos graves e até mortes não era incomuns. As partidas continuavam indefinidamente, até que um dos competidores sinalizasse a derrota ao bater no ombro de seu oponente, levantasse a mão, ou até que um ferimento ou fatalidade ocorresse. In. <http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=239>. Acesso em 30/10/2014.

<sup>64</sup> Localizada entre as avenidas Atlântica e Nossa Senhora da Paz e as ruas Belford Roxo e Ronald de Carvalho, em Copacabana. Anteriormente denominada Praça Vinte e Seis de Janeiro, a Praça do Lido só passou a ser conhecida por seu atual nome quando, depois de uma intensa reforma, o espaço ganhou o balneário-restaurant Lido, sede das festas do centenário da Independência. Nesta época, o local ganhou também um posto de pronto-socorro, o jardim e um rинque de patinação. Posteriormente, o pronto-socorro foi transferido para o Hospital Municipal Rocha Maia.

Osório, na noite da festa de Maria da Graça<sup>65</sup>. (MARIA, 1980, p. 60).

Deve-se destacar que aqui a linguagem é telegráfica, com as frases curtas, sem o uso de conectivos. A coesão advém da relação entre as imagens e a descrição do estado físico do personagem, apontando não só a degradação do Baiano como também o clima depressivo da delegacia. Ademais, esse recurso de “juntar” ideias, sem a conexão que o leitor está acostumado, aponta para os diferentes modos de se narrar uma história policial, algo muito bem trabalhado por Antônio Maria nessa coluna do jornal.

A narrativa chama atenção justamente por representar a luta pela sobrevivência em um universo cujos pequenos problemas ganham a dimensão das peripécias típicas dos romances de cavalaria. O título já faz referência a esse aspecto e a longa história do baiano se inicia com o tamanho das suas dificuldades:

O baiano Francisco Alves Gomes, ajudante de pedreiro, depois que ficou sem emprego, arranhou de dormir com o vigia de uma construção, à Rua Siqueira Campos<sup>66</sup>. Eram bons amigos. Acontece que o convidaram para uma festa. Um lugar bonito, gente animada, lá em Maria da Graça. Uma vontade enorme de ir, mas, não tinha sapatos. E o pior: como encontrar sapatos para seus pés 45. Mas, a festa ia ser animada. (MARIA, 1980, p. 58-59).

Aqui Maria constrói um discurso mais direcionado ao leitor de crônica, utilizando-se do tom coloquial para retratar o espaço e os personagens principais, dando um colorido diferente ao narrado. Nesse sentido, já na abertura, o cronista nos coloca de chofre na vida desse homem simples que luta pela sobrevivência. Como em toda boa história, sempre há algo a quebrar a estabilidade, trazendo novas cores ao enredo. O que a princípio poderia ser algo irrelevante – um simples convite para festa – passa a ser motivo de

---

<sup>65</sup> Na região, ficava a Fazenda Maria da Graça, da família Cardoso Martins. Foi adquirida, mais tarde, pela Companhia Imobiliária Nacional que, em 1934, fez o arruamento e loteamento do bairro “Jardim Maria da Graça”, na Zona Norte. A área faz limite com a favela do Jacarezinho. Esse bairro está muito distante da Zona Sul da cidade.

<sup>66</sup> Rua Siqueira Campos é um logradouro do bairro de Copacabana. Originalmente chamada Rua Barroso, em homenagem a José Martins Barroso, a rua teve seu nome modificado para Rua Siqueira Campos em 1931.

sofrimento e símbolo da luta desse imigrante nordestino que veio para o Rio, sem ainda conquistar sequer um sapato. Aqui também temos o poder de síntese desse escritor que mistura a força da narrativa com a leveza do comentário típico da crônica.

A estratégia do escritor é manter o suspense da história, sugerindo mais que revelando algo ao leitor. Maria instiga o público a continuar o texto, pois qual relação poderia haver entre a falta de sapato e a festa? Por que o cronista faz questão de frisar o número do sapato desse pobre homem? Fica a expectativa: o baiano conseguirá ou não ir a essa festa? O que ele poderia fazer para resolver esse problema e realizar o seu desejo?

Dando sequência ao enredo, Maria redimensiona o valor da festa e passa a narrar a estratégia do personagem para não perder tal evento que significa muito para quem possui poucas expectativas na vida. Em conversa com o vigia que o acolheu, Francisco Alves dá algumas pistas: “O baiano olhou para os pés do vigia. Eram menores que os seus. Perguntou: - Que número você calça, Osório (nome do vigia)?; - Trinta e nove, quarenta. (MARIA, 1980, p. 59). O diálogo é breve e retrata a relação ainda pouco familiar entre os dois personagens. Em que pese a diferença de tamanho entre os pés, a necessidade fala alto e o homem não hesita em arquitetar o furto do sapato de Osório, mesmo que tal atitude lhe exija um esforço sobre-humano em vários sentidos:

O baiano fez as contas. Menos quatro ou cinco números. Quem sabe, encolhendo os dedos? A festa ia ser boa, sim com uma colher e todo seu espírito de sacrifício, enfiou-se nos sapatos de Osório. Doía um pouco, mas, depois de andar o couro começaria a amansar. No ônibus, descalçou-se e deu uma descansada nos pés, até o Méier<sup>67</sup>. Em Jacarezinho<sup>68</sup>, na hora de descer, **repetiu a**

---

<sup>67</sup> Em 13 de maio de 1889, foi inaugurada, na Estrada de Ferro Dom Pedro II (Central do Brasil), a Estação do Meyer, devido ao aumento da população e dos loteamentos recém abertos. O bairro crescia de forma precária – chegou a sofrer duas epidemias de cólera – e, com o tempo, seu nome foi aportuguesado para “Méier”. À medida que era saneado, mais moradores chegavam, de tal maneira que as autoridades o elevaram a 18º Distrito da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em <http://brasil--historia.blogspot.com.br/2009/11/estrada-de-ferro-dom-pedro-ii-1858.html>. Acesso em 15/06/2014.

<sup>68</sup> Jacarezinho é uma favela mais perigosas e mais pobres do Rio de Janeiro. Fica localizada junto à via férrea, no bairro do Méier, na Zona Norte. A comunidade tomou proporções tão grandes que, hoje, representa uma região administrativa do Rio.

**violência** de calçar-se. Havia trazido a colher no bolso, exatamente para isso. (MARIA, 1980, p. 59). (grifo nosso).

Não podemos deixar de ressaltar o misto de humor e drama impresso neste trecho, pois o simples cálculo matemático parece não expressar o tamanho da dificuldade a ser enfrentada. O objetivo é transcrever a dor, o constrangimento do baiano e, para isso, além dessa irônica matemática, há a escolha de verbos (“encolher”, “enfioou-se”, “doer”, “amansar”) que apontam para o tamanho do esforço de Francisco Alves. A imagem não retrata apenas a dor física, mas a humilhação por ter que espremer o pé dentro de um sapato roubado. Vale frisar aqui os sentidos que a palavra “violência” adquire nesse trecho e conseqüentemente para a leitura da própria crônica. O primeiro nível de leitura indica que o baiano comete violência consigo ao se apertar num sapato cinco números menores que seu pé. Há implícita outra violência que é a de trair a confiança de alguém que o acolheu, furtando-lhe o sapato. E em um nível mais profundo, temos a violência sócio-econômica, pois enquanto alguns possuem inúmeros pares de calçados, outros precisam machucar o pé para usar um sapato furtado.

Após descrever a desenvoltura do baiano na festa, Maria deixa implícito mais um delito deste. A princípio, esta atitude surpreende o leitor, mas justifica o fim da narrativa e o fato de essa história ser publicada na coluna “Romance Policial de Copacabana”:

Todo este romance é apenas o princípio de uma longa história, protagonizada pelo baiano Francisco Alves Gomes, 22 anos de idade, pés 45. Na festa, como bom sambeiro da Bahia, esqueceu que estava em cima de um par de sapatos nº 40. Dançou a valer. Voltou de madrugada e Osório estava dormindo. Deixou os sapatos ao lado da cama e foi-se embora. **Quando Osório acordou, que é do relógio de pulso? Os sapatos estavam – mas, que é das meias? E o baiano não voltou nunca mais.** (MARIA, 1980, p. 59). (grifo nosso).

A declaração do próprio cronista de que se trata de história romanceada é mais um reforço dos aspectos inusitados que cercam a narrativa, tornando as peripécias do baiano caso digno de ficção que tendem a prender a atenção do

leitor. Maria faz essa espécie de metanarrativa para frisar o papel do cronista e também redimensionar os pequenos lances a serem retratados.

Como já adiantamos, é nítida a estratégia do cronista em reduzir a importância do pequeno furto. A primeira impressão que temos e faz com que aumentemos a nossa simpatia – por que não dizer torcida para um final feliz na história do aventureiro descalço – é o fato de ele ter conseguido realizar o seu desejo. Temos aqui a valorização do ato heróico desse homem que não foge dos desafios e os vence com destemor, apesar de todas as adversidades. Há ainda um detalhe que a princípio não é importante, mas revela o drama maior na vida desse imigrante. Ter apenas 22 anos de idade não é menos surpreendente que o número 45 do seu pé. Todavia, o que dá a esse personagem outro contorno é o ato descrito no final do trecho acima. Não há dúvidas de que Francisco Alves passou de mocinho para o papel híbrido de herói e bandido. Herói porque conseguiu ser mais forte que as adversidades da vida. Bandido, pois furtou um amigo que lhe deu abrigo. Na mescla entre ingratidão e oportunismo, o baiano converte-se em protagonista da sua própria história, com um enredo de aventuras e sofrimentos.

E de simples desavença entre companheiros, o fato adquiriu contornos de um caso policial. Ao buscar auxílio da justiça, o vigia já condena o ex-amigo e lhe coloca no papel de marginal, agora no sentido jurídico da palavra. A narrativa da prisão do baiano e o seu posterior depoimento na delegacia comovem pela conversão de um ato ilícito em drama suburbano. Sem eliminar a culpa do rapaz, a sua prisão pode suscitar algumas perguntas. Não teria essa sociedade excludente, uma parcela de culpa nessa história? E modificando o dito popular, não poderíamos dizer que a falta de oportunidade faz o ladrão? Além de não responder a estas indagações, Maria amplia o drama ao narrar a detenção e a chegada do baiano à delegacia:

No dia seguinte, num botequim, lá estava o baiano. Osório chamou um guarda e mandou prendê-lo. Diante do comissário Paulo Cirne, Francisco Alves não deu o menor trabalho. Confessou de saída: – É, doutor, foi um erro meu. Uma fraqueza. Levei o relógio e o Osório não merecia que eu

fizesse isso; – E o relógio onde está?; – Vendi, no Mangue<sup>69</sup>. Agora ele falou que eu levei as meias. Isso não é verdade, não senhor. (MARIA, 1980, p. 59).

Sem acrescentar detalhes desnecessários ou simplificar os aspectos dramáticos, Maria ajusta a cena à linguagem da crônica, dando ao texto uma expressividade literária. A transcrição da fala de Francisco Alves parece reforçar a nossa simpatia por esse rapaz que aumenta as estatísticas dos jovens marginalizados. O que parece estar em cena ou mesmo julgamento não é necessariamente o delito desse desempregado, mas o que isto significa em termos de organização da sociedade e dos vários sentidos da palavra cidade. Vale perguntar: esse habitante que faz malabarismo para poder participar de uma festa possui a mesma percepção da metrópole que têm aqueles da classe média dentro dos seus apartamentos e automóveis? Suas atitudes, mesmo as reprováveis, não seriam reflexos dessa urbe paralela que está impressa nos mais inusitados casos da delegacia de Copacabana?

Narrando com leveza e humor, o cronista registra as incongruências da realidade que não são focalizadas pelos textos do jornal. Na concepção crítica de Massaud Moisés, esse aspecto do gênero pode ser assim delineado:

Ambígua, duma ambigüidade irredutível, de onde extrai seus defeitos e qualidades, a crônica move-se entre ser no e para o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista. **Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística naquilo em que, apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanente, não visa à mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia-a-dia pela universalidade de suas virtualidades latentes**, objetivo esse via de regra minimizado pelo jornalista de ofício. (MOISÉS, 1982, p. 104) (grifo nosso)

Como se verifica, essa crônica não é simples registro de ocorrência policial ou informativo a respeito da briga de presos na delegacia de

---

<sup>69</sup> Em 1857, foi iniciada a construção do Canal do Mangue, que possibilitou a extinção da Lagoa da Sentinela e dos pantanais de São Diogo, que iam até quase o Campo de Santana. No Governo de Henrique de Toledo Dodsworth, a idéia de prolongar a Avenida do Mangue até o Cais dos Mineiros, atual Arsenal da Marinha, foi posta em prática. Disponível em: <http://oriodeantigamente.blogspot.com.br/2011/01/canal-do-mangue.html>. Acesso em 18/06/2014.

Copacabana, mas, sim história bem-humorada sobre as desditas e ambiguidades de um marginalizado brasileiro.

Voltando ao caso do baiano, o autor reserva para o final mais lances dramáticos. Se a dura realidade do subúrbio pôde ser de certa forma contornada pela inteligência e força de Francisco Alves, o ambiente da delegacia possui uma lógica própria. Nesse universo, as regras são outras e os problemas ganham novos contornos, ainda mais significativos em termos de densidade humana:

O caso policial continuaria, com a localização do receptor. Francisco Alves foi recolhido ao xadrez. Outra ocorrência ocupou o Comissário e uma turma de detetives preparava-se para sair. De repente, grande balbúrdia em um dos xadrezes. Gritos. Pancadaria. **O carcereiro veio avisar: – O pau é em cima do baiano! Corremos ao xadrez. Lá estava o baiano ensangüentado, com o supercílio rasgado.** (MARIA, 1980, p. 59). (grifo nosso).

Ao drama do baiano é acrescida a violência física cometida por um dos detentos e ao leitor fica a sensação de que tal ato soa como injustiça à figura de um anti-herói construída ao longo da história. Antônio Maria faz o leitor visualizar a cadeia como sendo grande armazém com homens irascíveis, animais depositados em jaulas. Tal espaço, portanto, pode dar combustão à violência e, ao invés de regenerar, aumenta a revolta do prisioneiro. A descrição do preso que agrediu Francisco Alves aponta para esse quadro deprimente:

Pancrácio foi tirado do xadrez. Homem grande, moleirão. Gatuno fichado que mora, praticamente, no xadrez do 2º DP. Entre os presos, elegeram-se o “chefe” da rapaziada. Manda nos outros. Toma-lhes o dinheiro e os cigarros. Come-lhes o prato de comida, quando é dia de mais fome. Pancrácio é prêto, de cabelos esticados. Lembra muito a figura do cantor Blackout<sup>70</sup>. Por que teria batido no baiano? (MARIA, 1980, p. 60).

---

<sup>70</sup> Otávio Henrique de Oliveira (1919-1983) foi um cantor e compositor brasileiro. Era também conhecido pela alcunha de "General da Banda", devido a seu maior sucesso, a marchinha de Carnaval anônima. Foi batizado de Black-Out pelo cantor, compositor e radialista Capitão Furtado por causa dos frequentes apagões ocorridos na época do pós-guerra. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_10fev1983.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_10fev1983.htm). Acesso 18/06/2014.

Comparando a figura de Pancrácio com a do baiano percebemos muitas similaridades, sendo que a diferença talvez esteja na acentuada degradação desse prisioneiro mais antigo que pode ser considerado morador do 2º DP. Esses traços destacados pelo repórter indicam a animalização do sujeito que expressa revolta desmedida no outro enjaulado. Tal aspecto pode não justificar o ataque de Pancrácio ao baiano, mas ajuda a entender o clima violento e deteriorador que envolve os presos dentro da cadeia. Já sabemos a resposta da pergunta feita pelo cronista, sendo o motivo uma grande ironia ao ambiente desumano em que se conservam os detentos. O encerramento da longa história do baiano difere dos contos de fada não pelo seu final infeliz, mas especialmente pelo seu realismo. Esse ajudante de pedreiro desempregado que visita o xadrez e lá é recebido com violência pelos próprios marginais não pode ser considerado exceção, mas, sim, o destino de muitos “baianos” em igual situação de vulnerabilidade social. Nesse sentido, vale mencionar aqui a peça de teatro “Dois perdidos numa noite suja”<sup>71</sup> de Plínio Marcos que também tem como metáfora a disputa por um par de sapatos. Um dos personagens recente o fato de não ter o que calçar, algo que ilustra a sua pobreza e justifica a inveja de Paco que tem sapatos lustrosos. O texto aponta para o processo de degradação dos sujeitos marginalizados, ilustrando também os vários sentidos da palavra violência, especialmente quando se trata dos sujeitos fora órbita burguesa de sociedade que se apresenta nas grandes cidades. Assim, ambos

---

<sup>71</sup> *Dois perdidos numa noite suja* é uma peça de teatro do autor Plínio Marcos. Escrita no ano de 1966, foi apresentada pela primeira vez no mesmo ano, no Bar Ponto de Encontro, para uma pequena plateia. Foi adaptada para o cinema duas vezes, sendo a primeira no ano de 1970 sob a direção de Braz Chediak e a mais recente no ano de 2002 sob a direção de José Joffily. É uma das peças mais famosas de Plínio, tendo sido montada inúmeras vezes tanto no Brasil como em outros países. O texto é inspirado no conto *O terror de Roma* do escritor italiano Alberto Moravia. Dois personagens — Paco e Tonho — ganham a vida carregando e descarregando cargas dos caminhões no mercado. Paco parece já ter se acostumado com a vida miserável que levavam. Tonho, ao contrário, ainda sonhava em arranjar um emprego. Por terem posições diferentes viviam em conflito. A tensão entre eles atinge o seu ápice na discussão em torno da posse de um par de sapatos — os de Tonho são velhos e desgastados, e Paco, de alguma forma consegue um belo par de sapatos novos. Exatamente o que Tonho necessita para buscar — acredita — e para conseguir o emprego que almeja. Brigam, agridem-se e se humilham reciprocamente. Emerge outra provocação: o dinheiro que Tonho, por medo ou ameaça, teria dado para o negrão do mercado, o que resultou na alcunha de “boneca do negrão”. Tonho, de posse de um revólver, especula que um assalto seria a solução para os problemas dos dois. Realizam um assalto com sucesso, enquanto dividiam o resultado do assalto se deseteram. Tonho atira, Paco Morre.



os escritores optam pela metáfora do sapato para dimensionar o grau dos problemas enfrentados pelos inúmeros protagonistas da exclusão social.

Entretanto, como se pode verificar em muitas outras crônicas de Antônio Maria, seria reducionismo ler a história do baiano apenas enquanto narrativa policial. Por mais que o foco sejam as peripécias desse desvalido, é importante salientar os sentidos mais profundos por trás dos fatos apresentados. Entre as questões mais profícuas está a violência que aparece na modalidade física, emocional e simbólica, envolvendo esses sujeitos marginalizados levando-os a situações ou atitudes cada vez menos humanas e mais irracionais, ou seja, os sofrimentos do baiano e os atos de Pancrácio são exemplos desse processo de animalização do homem.

Sem caricatura ou melodrama, Maria faz o leitor não sair com a mesma impressão da realidade ou do espaço urbano antes do contato com o texto. Tanto esse caso quanto o das moças que assaltam uma loja, crônica que abre esse capítulo, apresentam situações ligadas aos seres marginalizados dentro do espaço urbano. E o objetivo do cronista parece ser o de provocar reações ou incomodar, narrando as peripécias desses “Baianos”, “Pancrácios”, “Barãozinhos”, entre outros, que se proliferam nas ruas das metrópoles.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crônica se define como texto limítrofe e adquire características peculiares em confronto com outros gêneros. Nesse sentido é e não um conto, já que pode absorver alguns elementos deste e ao mesmo tempo subverte outros aspectos, sendo difícil delinear suas fronteiras. Em relação ao poema, ainda que do ponto de vista formal seja muito distante deste, uma das marcas da crônica é o olhar poético do cronista para o cotidiano. Assim, ainda que não seja poema em prosa, por razões óbvias, a crônica empresta da poesia a liberdade de observação da realidade e o tom lírico que lhe dá feição, haja vista os textos de Rubem Braga, considerado o maior cronista brasileiro. A partir desse breve panorama, a conclusão é que além de ser difícil classificar a crônica, mais complicado ainda seria tentar dar-lhe formato ou características unívocas. Ora uma narrativa, ora um comentário lírico da realidade, ora uma mescla de narrativa e impressão poética do cotidiano, os estudos sobre o gênero se encaminharam para a observação desse hibridismo que comumente define a crônica literária brasileira.

Sem descuidarmos desses aspectos teóricos, a nossa proposta nessa tese foi a compreensão do papel de Antônio Maria no desenvolvimento de uma crônica literária, ressaltando que parcela dos seus textos veio a público em livro somente após a morte do escritor. Nesse sentido, além de considerarmos essa premissa, foi-nos primordial a escolha do tema já que além de a cidade ser um dos assuntos recorrentes nos cronistas desde suas primeiras manifestações em folhetim, esse assunto é central nos textos de Antônio Maria, pois seu papel nos jornais da época foi o de fazer um colorido desenho da cidade e descrever a temperatura do cotidiano do Rio de Janeiro a época. Se essa tarefa também coube a José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, entre outros, o notívago Antônio Maria se destacou por trazer ao gênero uma proximidade com a autobiografia, apontando para mais uma das fronteiras da crônica. Além disso, o tom irreverente e desprovido da necessária bajulação à classe dominante, já que o *Ultima Hora* de Samuel Wainer no qual Antônio

Maria publicou a maior parte dos seus textos tinha uma linha editorial populista aliada a Getúlio Vargas. Nesse contexto, o cronista pernambucano retratou livremente a cidade, especialmente os bairros da Zona Sul e adjacências, levando ao leitor uma mescla de informações históricas, geográficas e sociais, com as impressões subjetivas e autobiográficas, elevando o caráter híbrido do gênero, desafiando as tentativas de definir ou delimitar os seus irônicos e bem humorados textos sobre a Cidade Maravilhosa nas décadas de 1950 e 1960.

A partir dessas considerações, nossa tese é a de que Antônio Maria, de um lado participa da tradição da crônica literária brasileira que se alinha na tarefa de historicizar, informar, refletir, questionar e mais especificamente fazer da cidade um meio de exprimir as nuances da sociedade e do homem urbano, com as especificidades de cada período histórico. De outro lado, considerando as particularidades da época e o estilo do autor, entendemos que Antônio Maria contribui para o desenvolvimento do gênero ao exercitar sua criatividade de diversos modos, tanto na formatação da crônica como na linguagem que apresenta um misto de jornalismo (trabalhou no jornal, rádio e TV) e oralidade (Maria era locutor e compositor), dando ao texto uma dicção midiática de larga escala, pois esse autor escrevia para diversas mídias ao mesmo tempo.

A fim de dimensionarmos tais elementos formais e os significados dos textos desse cronista muito lido na época através dos jornais e hoje quase que esquecido, por não ter as suas crônicas publicadas em livro ou ainda pela falta de visibilidade editorial, organizamos essa tese que visa primeiramente apontar os caminhos da crônica urbana no Brasil e contribuir para a compreensão do valor da obra de Antônio Maria através da análise cuidadosa de alguns de seus textos. Vale frisar aqui um dado importante e que ajuda a explicar nossa opção pela análise temática e não pelo estudo mais vertical de alguma das colunas do escritor nos periódicos cariocas. Não desconsideramos a importância desses estudos, pois é significativo o número de textos de Maria ainda inéditos em livro e que necessitam de uma atenção especial da crítica. Por outro lado, há a edição em livro de algumas crônicas que dão ao público o acesso à literatura de Antônio Maria. O que nos chamou a atenção foi que na nota explicativa do livro *Pernoite*, escrita por Hermínio Bello de Carvalho, há a seguinte ressalva:

As crônicas que constam deste Pernoite foram selecionadas pelo professores Leonardo Castilho e Sônia Mota, que se debruçaram com extremo cuidado nos textos que a eles lhe entreguei, e que me foram inicial e parcialmente revelados por Jairo Severiano. (...) Leonardo Castilho e Sônia Mota fizeram mais: submeteram a 20 alunos do VIII período do curso de Letras UERJ (Português-Literatura), as crônicas que haviam previamente selecionado, resultando quase consensualmente as 45 que fazem parte deste Pernoite, aqui ordenadas “meio aleatoriamente, meio cuidadosamente segundo os dois professores”. (MARIA, 1989).

Esse comentário curioso indica que as crônicas que vieram a público nesse livro passaram por critério subjetivo de seleção. Sem questionar tal metodologia, fica patente que houve uma convergência de gostos e os textos selecionados, de certo modo, foram analisados. Ainda que não esteja explícito nos outros livros, especialmente os de Joaquim Ferreira dos Santos, é evidente que tais textos passaram pelo crivo do organizador. Tais aspectos por si só nos chamam a atenção e ainda vale frisar outro ponto primordial: as crônicas de Antônio Maria que constam nesses livros são o caminho mais curto e talvez o único modo de contato entre o autor e o grande público. Assim, algumas dessas crônicas, tanto por elas terem sido já pré-selecionadas e também por representarem, até o momento, a parcela da obra do autor que tem significado para o público leitor, merecem um olhar crítico mais direcionado. Por fim, vale frisar que a opção pelo estudo da cidade na cronística do autor foi em parte por ter encontrado nestes livros um número expressivo de textos que tratam do Rio de Janeiro na época e em parte por ser esse o meu objeto de estudo na pós-graduação.

No primeiro capítulo apresentamos uma reunião de pressupostos teóricos que ajudam a explicar o conceito de cidade e o mais interessante: iluminam o nosso olhar para a intrincada relação entre literatura e espaço urbano. Outro aspecto importante é que a leitura das crônicas de José de Alencar a Carlos Drummond de Andrade, passando por Machado de Assis, Olavo Bilac e Rubem Braga, permite vislumbrar o Rio de Janeiro por diversos ângulos e em diversas tonalidades. Sem esgotar o tema, chegamos à conclusão que embora a cidade apareça em todos esses escritores, existe uma nítida diferença entre os folhetinistas e os cronistas pós Rubem Braga. Se os

primeiros tinham a tarefa de expor os problemas coletivos e os textos eram semanais, os últimos, reduzindo o tamanho e a periodicidade da publicação, vislumbraram os fatos miúdos do cotidiano, dando a crônica uma dicção mais lírica. Resumidamente esse é o principal aspecto que une e também separa os primeiros escritores de crônica daqueles que a fizeram do modernismo até o momento.

No segundo capítulo, focalizamos os diversos temas e aspectos formais e estilísticos do cronista multimídia Antônio Maria. Consciente do dinamismo do jornal e do necessário diálogo com o público leitor, Maria experimentou diversas formas de comunicação. Seja por ter inventado as crônicas a partir de anúncios de jornal, seja por ter criado textos com base nas missivas dos leitores, seja por tratar vários assuntos pelo viés do humor irônico, o escritor pernambucano se mostra atento ao dinamismo da mídia. Além desse tratamento literário para inúmeros assuntos, constatamos que a hibridizadora própria do gênero também se faz presente, especialmente na relação entre crônica e texto autobiográfico. Assim é relevante em Maria a intersecção daquilo que teoricamente pertence ao campo pessoal, o que é relativo à observação do espaço urbano e ainda, aquilo que pertence ao terreno do estritamente ficcional. Quando se confrontam os textos do diário com muitas de suas crônicas em jornal, verifica-se que os assuntos se interpenetram, tanto na temática quanto no tratamento literário. A nossa análise apontou que não é inadequado dizer que embora pareça contraditório, as crônicas de Antônio Maria se aproximam da autoficção, crônicas que ficcionalizam a própria biografia, ou seja, somado aos dados supostamente reais há o aspecto inventivo que dilui o caráter autobiográfico dos textos, tornando-os híbridos porque se apagam as rígidas fronteiras entre a crônica e a autobiografia.

A respeito da temática que escolhemos para aprofundar o estudo sobre as características dos textos de Maria, o número de crônicas e a reunião em sub-temas apontam que apesar de todas tratarem de algum elemento em especial da cidade do Rio de Janeiro e por isso estarem reunidas sob a mesma temática, há relevantes diferenças entre estes escritos.

No terceiro capítulo, as análises apontam o caráter descritivo, com a tendência para o breve comentário a respeito das marcas de cada espaço e o que cada local tem de geral, ou seja, o fato de todos pertencerem à malha urbana, e, mais especificamente, os detalhes geográficos, históricos, arquitetônicos, além dos aspectos sociais que ajudam a identificar cada um dos bairros focalizados. Assim, é como se houvesse vários roteiros dentro de uma cidade que se diferencia pela intrincada relação entre a urbanização e a geografia acidentada que, além das belas imagens, propicia aproximações curiosas e incomuns. Outro aspecto interessante é a posição do cronista enquanto uma espécie de pêndulo que circula pela cidade sem se fixar num lugar, tanto do ponto de vista geográfico quanto ideológico, pois ao mesmo tempo em que valoriza o lado aristocrático da cidade, não deixa de apresentar os aspectos mais grotescos, como se o belo estivesse intrínseco ao feio e vice-versa.

No quarto capítulo, a ideia de roteiro pela cidade ainda se mantém, mas o foco se altera da geografia para os diferentes modos de se habitar a urbe. A cidade é vista como um complexo espaço de diálogo entre classes sociais, ideologias e a construção de novas formas de convivência. Assim, os diferentes estilos, modos de vida se encontram e se excluem como se houvesse micro-cidades dentro da metrópole. A praça também possui seus paradoxos e se coloca como uma espécie de anti-cidade integrada de modo unívoco ao espaço urbano. Contudo, é o comportamento social que está na pauta de Antônio Maria. Os contrastes e intersecções entre o público e o privado, a análise da cidade noturna com suas contradições em que a boemia romântica convive com um entretenimento de caráter mais capitalista, são elementos díspares que se integram e formam uma cidade que curiosamente abriga as diferenças e se constrói justamente no movimento dessas forças paradoxais.

A fim de observar a cidade marginal, Maria torna a delegacia de Copacabana a sua matéria-prima e os dramas humanos, o enredo de suas histórias, reunidas sob o título de “Romance Policial de Copacabana”. Essas crônicas se diferem das anteriormente analisadas pelo fato de serem breves

histórias comentadas pelo repórter-cronista. O mais instigante é que Antônio Maria contorna os estereótipos da notícia policial, retira a carga melodramática própria desses casos e investe nos aspectos curiosos que tornam essas histórias mais densas e atemporais. Não se trata simplesmente de homens e mulheres em conflito com a lei, mas de enredos complexos que desafiam os julgamentos pré-estabelecidos. Por isso, na maioria das vezes, os problemas relatados incomodam, e o leitor é instigado a sair do seu confortável pensamento estereotipado. Ademais, o que faz desses textos um exercício intelectual são os diferentes ângulos pelos quais os fatos são apresentados e o posicionamento do cronista-repórter que se abstém dos julgamentos, buscando apreender os detalhes mais significativos. Além disso, é possível notar certo fetiche do cronista pelo elemento pitoresco, pois o olhar de Maria se volta a esses aspectos, tornando as histórias policiais romanceados uma visão peculiar da organização social e da própria realidade. Ainda que apresentem diferenças importantes, essa é a tônica das crônicas analisadas no quinto capítulo da tese e que completa o roteiro de Antônio Maria pela cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960.

A partir desses comentários gerais sobre o *corpus* da tese, cabe aqui apresentarmos as similaridades e diferenças entre os textos analisados que possam justificar o agrupamento em blocos. As crônicas sob o signo de “Uma viagem pela Cidade Maravilhosa” (capítulo 3), em comparação com as que compõem o (capítulo 4) “O cotidiano da cidade”, têm como principal diferença o fato de que aquelas possuem enfoque mais horizontal, espécie de roteiro subjetivo e sentimental da cidade, enquanto estas apresentam olhar mais verticalizado que revela os dilemas e paradoxos da vida em sociedade. Essa diferença aparece especialmente quando confrontamos crônicas do capítulo 3, “O Jardim Botânico” – invasão do urbano no espaço da natureza –; “Silvestre, Paineiras e Corcovado” – a cidade vista do alto –; “Caminhos do descanso” – um passeio do belo ao feio –; “Alto da Boa Vista e Floresta – uma fuga da cidade –. Todos esses textos, como os próprios títulos indicam, tratam de espaços amplos, bairros da cidade que exigem do cronista deslocamento espacial, com o olhar mais horizontal, tendo a clara intenção de construir um

panorama. Ainda que haja certo aprofundamento em alguns aspectos geográficos e históricos como é o caso das crônicas “Roteiro Leblon” e “Silvestre, Paineiras e Corcovado”, a ideia é passear pela cidade, compondo um retrato que englobe a Zona Sul, a região do Jardim Botânico, parte da Zona Oeste (Jacarepaguá), chegando a uma visão dos subúrbios (Zona Norte). Assim, o cronista constrói uma espécie de quebra-cabeça, como se cada texto fosse uma fotografia do Rio de Janeiro a ser “encaixada” no lugar correto pelo leitor que o acompanhava diariamente no jornal.

De outra perspectiva, no capítulo 4, os textos, de modo geral, podem ser considerados, segundo a classificação de Afrânio Coutinho, como “crônica metafísica, constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens”. (COUTINHO, 1986, p. 133), ou seja, um comentário ao mesmo tempo impressionista e analítico a respeito da vida em sociedade. Apesar de o crítico citar Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade como os mais significativos representantes dessa categoria, podemos adicionar o nome de Antônio Maria a esse famoso rol, pois, em, “O banco da praça”, o autor traz profunda reflexão sobre o valor dos pequenos eventos do cotidiano, como sendo uma poética da metrópole. “Mulher nua na janela”, por sua vez, apresenta o comentário bem-humorado sobre os tênues limites entre o espaço público e o privado, acrescido do humor irônico próprio do autor. Não obstante, o que parece unir esses textos e justificar a colocação em um bloco específico é o caráter mais de comentário e menos de descrição, pois Antônio Maria escreve consciente do aspecto mais caro do gênero: o fato de ser um bate-papo muitas vezes filosófico que se dilui pela simplicidade da linguagem que ironicamente se auto-revela despretensiosa. Ademais, não se pode falar em comentários a partir de breves narrativas, o que de fato as distingue dos textos da coluna “Romance Policial” apresentadas no capítulo 5.

Nesse sentido, podemos dizer que enquanto as crônicas do capítulo 3 são exemplos de textos mais descritivos e nelas haja menos espaço para comentários ou reflexões nos quais o mais importante é traçar um roteiro dinâmico através do olhar subjetivo para a cidade, os textos do bloco seguinte,



o capítulo 4, apontam para outro direcionamento: mirar a realidade ou um flagrante do cotidiano e, a partir daí, verticalizar a análise, salientando os temas universais que possam estar implícitos nas cenas mais banais do dia a dia urbano. Nesses textos, temos a transformação dos eventos cotidianos em poesia, e a sensação de que os expressivos *flashes* da vida em sociedade ajudam a compor a visão panorâmica apresentada nas crônicas-roteiros da cidade (capítulo 3). Enfim, as diferenças se unem, formando um quadro que se dimensiona tanto na horizontal como na vertical, cabendo ao leitor unir essas pontas para compreender melhor os paradoxos do processo de modernização do Rio de Janeiro.

Em termos de estilo e linguagem, nota-se que nas crônicas sobre o cotidiano da cidade (capítulo 4), dado o caráter mais analítico ou temático, temos, em geral, um tom mais poético, com a escolha de vocábulos e organização das frases que exploram o sentido conotativo da linguagem, com a experimentação de novas combinações de sintagmas, algo realçado durante as análises. Por outro lado, no capítulo 3 “Um Roteiro pela Cidade Maravilhosa”, embora traga inúmeras passagens que também exploram o potencial expressivo da Língua Portuguesa, o que se sobressaem são o sentido denotativo e o recorrente uso da descrição. Ao horizontalizar a visão, no seu roteiro pela cidade, Maria utiliza-se constantemente da enumeração que torna o olhar mais abrangente, ao mesmo tempo em que retarda a velocidade do texto. Ainda que o cronista percorra vários bairros, há uma repetição dos recursos descritivos, fazendo com que o leitor tenha uma visão mais panorâmica do espaço observado.

Relacionando esses dois blocos de crônicas com o capítulo 5, que trata especificamente da coluna “Romance Policial de Copacabana”, verificamos algumas diferenças que fazem jus ao fato de esses textos pertencerem a um segmento específico dentro da cronística do autor. O primeiro aspecto é a expressividade da palavra “Romance”, que aponta para uma ambiguidade, pois acrescenta ao contexto da reportagem policial, os elementos ficcionais, indicando um trabalho formal do cronista. Isto por que os textos vão muito além do caráter de relato e em muitas crônicas são explorados os aspectos

dramáticos e pitorescos por traz dos boletins de ocorrência. Outro aspecto que vale comentar é que a ideia de ser romance pode indicar um aprofundamento na exposição do personagem, como acontece nesse gênero literário. Todavia, não se pode perder de vista se tratar de um texto de jornal, por isso esse mergulho na vida do personagem tem a leveza própria da crônica. Antônio Maria focaliza não os crimes cometidos, mas, através de aspectos biográficos ou da própria aproximação com os detentos, apresenta o perfil das pessoas que habitam uma cidade que não aparece nos jornais mais conservadores. Se nas crônicas sobre o roteiro da cidade, Maria trata da arquitetura e da conjunção natureza-cidade, e nos textos sobre o homem urbano explora-se muitos dos aspectos mais profundos da vida em sociedade, nessas crônicas da coluna “Romance Policial de Copacabana”, o objetivo é construir, ou melhor, desconstruir a simples imagem de que estes são criminosos a serem excluídos do convívio social. Nesse sentido, o que está na mira do cronista são os detalhes que individualizam os sujeitos e lhe dão um contorno mais humano e menos estereotipado. Por outro lado, ainda que, obviamente, haja uma tendência a se associar o texto a uma crítica à sociedade capitalista, Maria busca desautomatizar os preconceitos quando se trata do noticiário policial. Por isso, seja no caso do cão que bebe cerveja no mesmo copo da mulher; do mendigo que vive uma situação paradoxal; ou o menino de doze anos na alta hierarquia do crime, há sempre o elemento inusitado, contraditório ou simplesmente anedótico que visa dar outro contorno à história. Vale salientar também que não é apenas o fato de serem eventos testemunhados na delegacia de Copacabana que separa esses textos dos outros dois blocos, mas também porque há um cuidado do cronista em demarcar o perfil híbrido do gênero em que se colocam de um lado o jornalismo (notícia) e de outro o comentário especulativo, intrigante, no entremeio da história que se narra no texto.

Apesar dessas diferenças pontuais, o mais evidente nos textos é a estratégia de tornar a cidade algo mais particular, com a mescla entre biografia e ficção, aspecto este que perpassa as crônicas analisadas. Isto porque, embora trate de espaço ou situações distintas, o grande mérito do cronista é

imprimir leveza, humor, ironia, sem deixar de escrever textos inquietantes pela exposição dos dramas humanos e por nos trazer uma visão peculiar do Rio de Janeiro nas décadas de 1950-1960. Além do valor histórico, sociológico, literário ou simplesmente como um passeio despreocupado pela Cidade Maravilhosa, os textos de Antônio Maria ao mesmo tempo em que preservam o tom descontraído de bate-papo com o leitor, marca do gênero, aproxima a autobiografia da crônica, ampliando o seu caráter híbrido, entretendo e instruindo o leitor, ademais de desafiar e estimular a crítica literária no estudo desses textos multiformes.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2003.
- ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1984.
- ANTONIO, João. *Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. *A semana*. John Gledson (org.). São Paulo: HUCITEC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Balas de estalo*. Heloísa Helena de Luca (org.). São Paulo: Annablume, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Bons dias!* John Gledson (org.). São Paulo: HUCITEC, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2003.
- BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et AL. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARRETO, Lima. *Coleção Melhores Crônicas*. São Paulo: Editora Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Toda crônica*. Beatriz Resende e Rachel Valença (orgs.). Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BENDER, Flora & LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, Vol. 3).

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNADES, Lysia M C; SOARES, Maria Therezin há de Segadas. *Rio de Janeiro: cidade e região*. Rio de Janeiro: Secre. Mun. Cultura: Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1990.

BEUCLAIR, Marcelo Gomes. *A palavra seduzida: aspectos discursivos na crônica de Joaquim Ferreira dos Santos e Antônio Maria*. 2011, 193 p. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.

BRAGA, Rubem. *200 Crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1994.

BOMENEY, Helena. Utopias da cidade: as capitais do modernismo. In: *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996.

BORGES, Valdeci Rezende. A Cidade do Rio de Janeiro imperial: construindo uma cultura de corte. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 1, junho 2005, p. 121-143.

BORGES-TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas. Imagens urbanas da cena escrita: de Machado de Assis a Lima Barreto. *Fênix (Uberlândia)* vol.5 ano v nº1, 2008.

\_\_\_\_\_. Em busca do mundo externo: sociabilidade no Rio de Machado de Assis. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro nº 28, 2001, pp. 49-69. Disponível em: [WWW.Cpdoc.fgv.br/revista/arq/309/pdf](http://WWW.Cpdoc.fgv.br/revista/arq/309/pdf). Acesso em: abril de 2013.

BRAUDBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAUDEL. Fernand. *Civilização material e capitalismo*. Trad. Maria Antonieta Magalhães Godinho. Lisboa: Cosmos, 1970. Tomo 1.

CALDEIRA, Junia Marques. *A praça brasileira – trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*. 2007, 432p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas.

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

CANDIDO, Antonio. Entre Campo e cidade. In: *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: duas cidades, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro. Crônicas e mitos de Rubem Braga. *Conexão: comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v. 1, n. 2, p. 71-75, 2003.

COULANGES, Fustel de. *A cidade Antiga*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica In. ---(dir) *A literatura no Brasil*. Vol. 6, 3ª Ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Ed. da UFF, 1986.

COUTINHO, Eduardo de Faria. A crônica de Rubem Braga: Os trópicos em palimpsesto. *Signótica*, v. 18, nº 1. p. 43-47, jan/jun. 2006.

DELGADO DE CARVALHO, Carlos. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secret. Mun. De Cultura, Dep. Geral de Doc. E inf. Cultural, 1990.

DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

DIAS, Ângela Maria. Os signos da cidade. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 85, abril-jun, 1986.

DIMAS, Antônio. A crônica. In: \_\_\_\_\_. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983. p. 50-82. [Ensaio; 88].

\_\_\_\_\_. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo. In *Revista Littera*, n.12, Rio de Janeiro, set-dez 1974, p.46-51.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagens, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

\_\_\_\_\_. *O olhar periférico*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os significados urbanos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

FERREIRA, Raquel França dos Santos. Crônicas, jornais e Rio de Janeiro na década de 1950. In: *Encontro de História Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Antônio Maria: crônicas, memórias e Rio de Janeiro. *Outros Tempos*. Vol. 6, julho, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. n. 4, abr/2010.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GRANJA, Lucia, *Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Ambiente e vida na cidade. In. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editor da UFMG, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século*. Cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os passos perdidos: cidade e mito*. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UERJ, 1989.

JEUDY, Henri-Pierre. *O espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006, 204 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1982.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). *Espécie de Espaço*. Territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 2008.

MARIA, Antônio. *Benditas sejam as moças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Com vocês, Antônio Maria*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

\_\_\_\_\_. *O jornal de Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

\_\_\_\_\_. *Pernoite*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Seja Feliz e faça os outros felizes*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.

MARTINS, Eduardo Viera. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel / São Paulo: Edusp, 2005.

MATIAS, José Luiz. *Vida urbana, Marginálias e Mafuás: a modernidade urbana nas crônicas de Lima Barreto*. 2007, 112p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 10ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos Literários*. 12 ed. ver. E ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTE-MÓR. Roberto Luís. A cidade e o urbano. In. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editor da UFMG, 2006.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Suas transformações e perspectivas. Trad, Neli R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982.



NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza e HEIZER, Alda. *A ordem é progresso: o Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_. História da crônica. Crônica da história. In. *Cronistas do Rio*. RESENDE, Beatriz. (org.). Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAULA, João Antônio de. As cidades. In. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editor da UFMG, 2006.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Calandra, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Visões Literárias do urbano. 2 ed. Porto Alegre: Edd. UFRGS, 2002.

PINA, Patrícia K. C. Machado de Assis e o jornal no oitocentos brasileiro: a crônica criando o leitor. Revista da Anpoll, v. 2, n. 24. p. 85-108, 2008. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/18/32>.

PINHEIRO JUNIOR. *A Última Hora: como era: história e lenda de uma convulsão jornalística contada por um atuante repórter do jornal de Samuel Wainer*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

PIZA, Daniel. Jornalismo e Literatura: Dois gêneros separados pela mesma língua. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I. Crítica Literária*. Rio de Janeiro: J Olympio, 1958.

PROENÇA FILHO, Domício. Ao leitor. In. BRAGA, Rubem. *Aventuras*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RESENDE, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio e Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. Em caso de desespero, não trabalhem. A política nas crônicas de Machado de Assis. In. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Campinas: Editora da UNICAMP, 1987.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 31, 2003, p. 147-160.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vida Vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RONCARI, Luiz. A estampa rotativa da crônica literária. In. *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. Vol. 46 jan/dez, 1985.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1997 (Série Princípios).

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, Fabio Muruci dos. O punhal de martinha: o Rio de Janeiro nas crônicas de Machado de Assis. *Anos 90*. Vol. 8 nº 14, 2000, p. 61-78. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/viewArticle/6795](http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/viewArticle/6795). Acesso em: 20 abril. 2013.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antônio Maria: noites de Copacabana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

\_\_\_\_\_. *O diário de Antônio Maria*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Um homem chamado Maria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4° ed. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto*. Prefácio de Antônio Arnoni Prado São Paulo: Annablume; Manaus: Fapeam, 2012.

SCHWARZ, Jorge. A Cosmópolis: do referente ao texto. In. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In. VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

SIMÕES JR., A. S. A contribuição de Bilac para a crônica brasileira. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 235-246, 2004.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três crônicas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL, 2011.

\_\_\_\_\_. Componentes autobiográficos da crônica brasileira. In: *Simpósio internacional Escrever a Vida – Novas abordagens de uma teoria da autobiografia (Anais)*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. Impasses da crônica. In: *Anais do IV Congresso de Letras da UERJ – São Gonçalo*, 2007.

\_\_\_\_\_. O lirismo através do cotidiano: o percurso das crônicas de Rubem Braga. In: CORRÊA, Regina (Org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006

\_\_\_\_\_. O perfil intelectual do cronista contemporâneo. In: PETERLE, Patrícia et. al. (Orgs). *Escritura e sociedade: o intelectual em questão*. Assis: FLC-ASSIS; UNESP, 2006.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In. CHALHOUN, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZKLO. Gilda Salem. Drummond e Bandeira, os cronistas-poetas. In. RESENDE, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Imagens literárias urbanas*. Machado de Assis e Lima Barreto, o Rio de Janeiro escrito a quatro mãos. Tese de doutorado. Assis, Faculdade de Ciências e Letras, 2005.

VALENTE JUNIOR, Valdemar Ferreira. Memória da crônica moderna do Rio de Janeiro. *Estação Literária*, v. 11, p. 41-51, 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## **ANEXOS**