

RUBEM BRAGA E CECÍLIA MEIRELES, CRONISTAS-LÍRICOS EM PARIS

Luís Antônio Contatori Romano (UFPA)¹

Resumo: *Parte-se do conceito de crônica, como gênero textual com afinidades com a poesia e o conto, para analisar, comparativamente, produções de Rubem Braga e de Cecília Meireles, todas elas ambientadas em Paris. Em seguida, essas crônicas são discutidas no contexto da Literatura de Viagens contemporânea.*

Palavras-chave: *crônica; literatura de viagens; Rubem Braga; Cecília Meireles.*

A crônica, em seu sentido moderno, implica uma visão subjetiva sobre um acontecimento cotidiano no qual se concentra o olhar do cronista, sendo destinada à publicação em jornais ou revistas. Parece ser essa, em linhas gerais, uma visão consensual entre críticos literários. Massaud Moisés (1988: 132-133) acentua que esse registro textual oscila entre a prosa lírica e a narração, podendo, neste caso, se aproximar do conto, mas em “ambas as situações, para que a crônica ganhe foros estéticos, há de prevalecer o poder de recriação da realidade sobre o de mera transcrição.”

Antonio Candido (1996: 23-24), no ensaio “A Vida ao rés-do-chão”, embora considere a crônica um gênero menor, atenta para seu caráter humanizante, podendo conduzir o leitor a voos mais altos e prestar-se muito adequadamente à leitura escolar. Por vezes, pode plasmar-se sob cuidadoso acabamento formal e recuperar

¹ Professor de Estudos Literários na UFPA e pesquisador do CNPq, mestre e doutor em Teoria Literária, pela Unicamp, e pós-doutor, pelo IEB-USP, tendo realizado o estudo *Cecília Meireles, Poeta-Viajante: Uma Teoria Poética da Viagem e do Viajante Contemporâneo nas Crônicas Cecilianas*, sob supervisão da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez e co-supervisão da Dra. Leila V. B. Gouvêa, estudo ainda inédito. É autor de *A Viagem de Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil em 1960 e Reminiscências de um Viajante*. E-mail: contatori_romano@yahoo.com.br.

certa profundidade de significados. Não tem pretensões de durar, mas pode passar do jornal ao livro, justamente porque fala ao “res-do-chão” e faz da literatura parte do cotidiano das pessoas. O grande crítico ressalta que a crônica pode ser considerada um “gênero brasileiro”, devido à naturalidade e à originalidade com que se desenvolveu em nosso país, onde poetas e romancistas também foram cronistas. Há, sobretudo, o caso excepcional de Rubem Braga que à crônica se dedicou exclusivamente, como parte de sua atividade jornalística. Candido (1996: 29) enfatiza que a crônica mostra a singularidade e a grandeza em fatos corriqueiros, participando “de uma língua-geral lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo”.

Em consonância com Massaud Moisés e Antonio Candido, Jorge Sá (2007: 7) observa o caráter circunstancial da crônica, cujo registro é feito por um narrador-repórter, a partir de uma experiência observada ou vivida. Dada a limitação de espaço do jornal, a urgência da publicação e a transitoriedade do fato, a crônica tende a ser um registro econômico. O texto se situa no limiar da reportagem, mas, acrescenta Sá (2007: 9), o cronista pode, por vezes, criar personagens, inserindo elementos ficcionais no texto.

Entre a reportagem e a ficção, entre o lirismo e o humor, a crônica pode, mesmo em sua despreensão, elevar-se à grandeza expressiva e à perenidade do livro, é o que se pretende mostrar nas quatro crônicas aqui comentadas, duas delas de Rubem Braga e outras duas de Cecília Meireles. Todas têm como cenário a cidade de Paris. Em “A Navegação da Casa” e “A que Partiu”, do monólogo lírico e introspectivo do cronista emerge, por vezes, um narrador-personagem, como outro eu, fazendo com que esses textos, principalmente o primeiro, se avizinhem do conto. Em “Pergunta em Paris” e “De Paris”, a voz da poeta-viajante se desprende da crítica ao culto turístico de lugares-comuns, por vezes com sutil ironia, e eleva-se ao lirismo contemplativo, predominando a descrição impressiva, que alude à história, à arte, à literatura, a hábitos culturais, numa estrutura que hoje lembraria a do hipertexto (evidentemente *avant la lettre*).

Rubem Braga, que viajara à Europa com a F.E.B. (Força Expedicionária Brasileira), como repórter do *Diário Carioca* para fazer a cobertura da II Guerra Mundial, retornou a Paris em janeiro de 1950, como correspondente do *Correio da Manhã*. Neste jornal do Rio de Janeiro assinava a coluna “Recado de Paris”, com crônicas diárias, e para cujo suplemento literário realizou entrevistas com pintores, escritores e artistas que viviam na capital francesa nessa época, tais como Picasso, Jean-Paul Sartre, André Breton, Juliette Gréco, entre outros. Entrevistas e reportagens que podemos agora conhecer por meio do livro *Retratos Parisienses*, organizado por Augusto Massi.

A crônica “A que Partiu” foi escrita em Paris, em janeiro de 1950, e editada em livro, pela primeira vez, na coletânea *A Borboleta Amarela*, pela José Olympio, reunindo crônicas publicadas entre 1950 e 1952 no *Correio da Manhã*. “A Navegação da Casa” foi escrita em abril de 1950, também em Paris, e editada em livro, pela primeira vez, nessa mesma coletânea.

Em “A que Partiu”, uma experiência parisiense é mostrada a partir do melancólico monólogo de um recém-chegado à cidade, onde está exilado por

profissão, hóspede num impessoal quarto de hotel. O cronista tem na carteira o número de telefone de uma conhecida brasileira que vive na cidade. Liga para ela, mais por sentir-se solitário que por intimidade ou por nutrir grandes expectativas em relação à moça. Entretanto, a *concierge* atende e responde: *Elle est partie*.

Talvez pela associação com o português, em que o verbo “partir” pode indicar uma longa viagem ou até mesmo servir como eufemismo para a morte, o cronista imagina distantes cidades em que poderia estar a conhecida. No quase devaneio desse cronista-lírico, o significante “partir” é hiperbolizado, alça-se à ideia de distância espacial, que se amplia concomitantemente ao sentimento de melancolia. Assim, o suposto acontecimento objetivo encobre e revela a solidão subjetiva. Mas... meia hora depois, a moça liga para Braga, que então compreende que “*partir*”, em francês, pode significar apenas “*sortir*”; ela apenas havia saído para fazer compras. Reinserido em outra rede significativa, em que “partir” pode supor “voltar”, a melancolia é apaziguada. Encontramos aqui o fato objetivo e circunstancial dando vazão à vivência íntima do cronista. Sutil lirismo introspectivo, cujo monólogo comunica ao seu leitor diário.

Jorge Sá (2007: 13) fala da presença de um lirismo reflexivo nas crônicas de Rubem Braga, em que a emoção se alia à razão. Diríamos, antes, lirismo introspectivo, pois o Velho Braga põe-se a observar e a comentar os efeitos, em seu íntimo, do que vivencia ou observa, comunicando assim a grandeza subjetiva desencadeada por um acontecimento que é um pequeno nada, como essa simples ligação telefônica para uma (pouco) conhecida que não estava em casa naquele momento.

Mas a crônica, de feição literária, não pretende ser “retrato” do acontecimento real, mas sua recriação, assim pode incorporar elementos ficcionais, aproximando o narrador da personagem de ficção. Davi Arrigucci Jr. ao organizar, em 1985, uma coletânea de crônicas de Rubem Braga, não sem justificativa, a denomina de *Os Melhores Contos*. No Prefácio dessa coletânea, intitulado “Braga de Novo por Aqui”, Arrigucci Jr. (1998: 5-6) afirma:

Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera. Também se tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século. Sua prosa, desataviada e livre, era claro sinal disso. Mas era um escritor diferente, pois havia escolhido um espaço diverso de criação: o espaço dominado pela informação jornalística. E, novo paradoxo, parecia discrepar naquele meio moderno da informação, como se o que trazia para expressar fosse inteiramente incompatível com o jornal.

Prossegue Arrigucci Jr. (1998: 6-7), tratando das líricas narrativas do Velho Braga, que se abrem em íntimo monólogo comunicativo:

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

Na tradição do pós-simbolismo, de que também compartilham Manuel Bandeira – mestre literário e amigo de Braga – e Cecília Meireles, embebido da *flânerie* urbana de Charles Baudelaire, Rubem Braga, nas palavras de Arrigucci Jr. (1998: 12), “é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética”, sensibilidade esta que o crítico justifica como tendo sido desenvolvida a partir do trabalho como repórter, cuja sensibilidade é afeita à experiência do choque.

Se na tradição baudelairiana, Braga é um caçador de instantâneos urbanos, por outro lado, a imagem da casa também é recorrente em sua obra, como símbolo da intimidade e de refúgio diante da vida urbana, é espaço idealizado da infância, como considera Arrigucci Jr. Em “A Navegação da Casa”, reeditada na coletânea *Os Melhores Contos de Rubem Braga*, O cronista escreve sobre uma velha casa em Paris, para onde se mudou em abril de 1950, quando chegou a primavera. Paris é o pano de fundo, apenas perceptível a partir da intimidade entre o narrador e os utensílios do interior da velha moradia, que guardam relações metonímicas com o espaço e a história de Paris, ao mesmo tempo em que são introjetados pelo narrador-lírico, associando-se à nostalgia dos amigos ausentes e da infância remota. Texto este que dá expressão à intimidade do profissional exilado numa cidade estrangeira.

O narrador apresenta-se como um “triste senhor do Brasil”, alguém solitário, que acabara de trocar a funcionalidade e o conforto de um quarto de hotel para habitar uma casa antiga, carregada de objetos anacrônicos. Encontramos indícios de um narrador desprendido de razões utilitárias, afeita a valores estéticos e a uma introspecção que, simultaneamente, o prende aos prazeres dos instantes presentes e o leva a “reencontrar” experiências de outras épocas.

Ao se mudar para a velha casa, o “senhor do Brasil” recebe uma primeira visita de amigos, que vão confraternizar com ele. Levam conhaque, vinho tinto, cavalete e tintas para pintura, vitrola, flores simples, “as mulheres ajudaram a servir as coisas e dançaram alegremente para espantar o fantasma das tristezas de muitas gerações que moraram sob esse teto.” (Braga 1998: 71). Os visitantes transpõem para o espaço íntimo e fechado da casa alguns dos elementos característicos das ruas da cidade em que habita o “triste senhor”: a alegre vida boêmia, a pintura, a música, a dança e as flores. Temos também nessa passagem uma primeira referência aos “fantasmas das tristezas”, que sugerem as gerações de antigos habitantes da casa.

O monólogo-lírico comunica ao leitor uma intensa fruição sinestésica, perceptível nas referências ao grosso vinho tinto, à música, à dança, à pintura... experiências sensíveis a que correspondem prazeres gustativos-olfativos, sonoros, táteis e visuais e podem sugerir a símile com um rito pagão destinado à exaltação dos

prazeres da vida e do corpo. Festim com laivos dionisiacos. Profusão de íntimas experiências sensíveis que não está dissociada da consciência da passagem do tempo e da finitude da vida, a que o cronista alude por meio da metáfora da traição do tempo: “Tudo isso alegra o coração de um homem. Mesmo quando ele já teve outras casas e outros amigos, e sabe que o tempo carrega uma traição no bojo de cada minuto” (Braga 1998: 71).

Os convivas bebem vinho da Borgonha e a velha casa se enche de calor humano; ela é comprida, tem assoalhos e tapetes desgastados, elementos que contribuem para compor a símile com uma embarcação que inicia sua saída em direção ao oceano, pois os amigos, ao dançarem e caminharem em seu interior, fazem balançar as tábuas do assoalho. Envolvido nesse movimento trepidante, que é também um movimento no tempo, na duração subjetiva, diz o cronista: “eu vou ternamente misturando aos presentes os fantasmas cordiais que vivem em minha saudade” (Braga 1998: 72). À realidade dos presentes misturam-se não mais os fantasmas das tristezas, cuja sugestão metonímica deu-se pela referência aos antigos pertences destes, mas essas sombras do passado histórico se metaforizam em “fantasmas da memória” afetiva do próprio narrador-lírico. Tornam-se, assim, lembranças de pessoas distantes, mortas ou vivas, que habitam apenas a saudade desse cronista-introspectivo, vivendo numa espécie de “exílio”, remissão possível – mas, não necessária, pois o texto tem autonomia literária – à vida de correspondente internacional do Braga jornalista.

Os convivas partem, ao vasculhar utensílios e gavetas em seu barco do tempo, encontra vestígios da última guerra, a II Guerra Mundial:

Eu disse que os moradores antigos lutaram duramente contra o inverno, através das gerações. Imagino os invernos das guerras que passaram; ainda restam da última farrapos de papel preto nas janelas que dão para dentro. (Braga 1998: 72)

Referência à guerra que pode ligar a história da casa à história do cronista, que viveu na Europa como repórter durante a II Guerra Mundial. Condensação de personagem e cronista, introduzindo elementos de experiência real em um texto que também pode ser lido como ficção.

Solitário, o narrador-lírico sente frio, através das janelas percebe o vento a balançar as árvores e uma fina chuva de início de primavera, movimentos de ar e água que intensificam a símile da casa com “um velho barco”, em plena navegação. Em seu movimento pelos cômodos, o cronista vasculha uma série de velhos aparelhos de aquecimento, abre tampas enferrujadas e contempla “cinzas antigas dentro de seus bojos escuros.” (Braga 1998: 72). Aqui a palavra “bojo”, a partir da qual se alude às cinzas remanescentes da passagem do tempo, torna este relativo à história da casa. Antes, ao tratar de outros amigos e de outras casas em que habitara, disse que “o tempo carrega uma traição no bojo de cada minuto.” (1998: 71). Encontramos, portanto, um trânsito entre temporalização subjetiva e tempo histórico.

Enquanto esse “triste senhor do Brasil” vasculha os aparelhos de aquecimento, detendo-se em contemplação sobre o “mais belo”, de porcelana, a despeito de estes lhe revelarem sua já inutilidade, pois passou o tempo em que poderiam ser usados,

chegam amigos outra vez. Não sabemos se são os mesmos que retornaram ou se outros, mas isso pouco importa. Ao mesmo tempo em que se diz alegrar com a visita dos amigos, ele mantém certo distanciamento em relação ao que acontece à sua volta, permanece imerso em si. Os prazeres do conhaque, da música e da beleza das cenas que ocorrem à sua volta: “uma jovem se pôs a cantar na guitarra” (Braga 1998: 72), parecem funcionar como estimulantes para que o cronista continue a imergir em solidão introspectiva, em uma “perquirição melancólica” (1998: 73). Ocorre-lhe, então, a ideia de acender as lareiras da casa. Todos apagam as luzes. As lareiras sugerem as caldeiras de uma embarcação a vapor. O narrador-lírico passeia de uma sala a outra a cuidar de seus fogos, como um capitão de navio. O fogo joga revéberos de luz sobre os móveis e as paredes da velha casa, as chamas parecem “grandes flores ardentes” (1998: 73). Do lado de fora, observa a chuva, o vento que leva folhas brancas, a sugerir flocos de neve: torna-se cada vez mais concreta a imagem da embarcação a navegar. O calor, o movimento, o crepitar, as cores do fogo... compõem imagem sinestésica - dança dos sentidos - que tem o efeito de animizar os objetos que cercam esse narrador-lírico, associar a eles a languidez física (“regozijar-se”) e uma qualidade moral (“honesto”) e, como veremos, evocar os fantasmas que vivem em sua memória. O fogo torna-se, ao olhar lírico do narrador, elemento vivo e capaz de forjar a vida onde toca:

Detenho-me diante de uma lareira e olho o fogo. É gordo e vermelho [visão], como nas pinturas antigas; remexo as brasas [tato] com o ferro, baixo um pouco a tampa de metal e então ele chia com mais força, estala, raiveja, grunhe [audição]. Abro: mais intensos clarões vermelhos lambem [tato] o grande quarto e a grande cômoda velha parece regozijar-se ao receber a luz desse honesto fogo. Há chamas douradas, pinceladas azuis, brasas rubras e outras cor-de-rosa, numa delicadeza de guache [visão]. (Braga 1998: 73)

Em seguida, é a imagem externa das chaminés, fumegando em meio à chuva, que lhe ocorre. Está completo o processo metafórico que faz da materialidade da casa a figura de uma embarcação a navegar:

Lá no alto, todas as minhas chaminés devem estar fumegando com seus penachos brancos na noite escura; não é a lenha do fogo, é toda a minha fragata velha que estala de popa a proa, e vai partir no mar de chuva. Dentro, leva cálidos corações. (Braga 1998: 73)

Evidente que embora o capitão navegue acompanhado de amigos (“cálidos corações”), ele permanece imerso em sua melancolia; nesse sentido é revelador o fato de os amigos não receberem nomes ou nem mesmo sabermos se são os mesmos que partiram e depois retornaram. Assim, no espaço fechado da casa que se assemelha a uma embarcação, esse senhor, como um *flâneur* baudelairiano, introjeta traços da urbe parisiense e passeia, sem rumo, entre boêmios, artistas e floristas sem nomes, atento à beleza e à decrepitude do que se mostra à sua volta e que lhe evocam outras vivências.

Temos, portanto, um movimento duplo: o do barco que navega levado pelo vento, em meio à chuva e à névoa, e metaforiza o tempo que passa, a finitude da vida; o do narrador-lírico, cujo passeio pelos cômodos da casa, ou pelas salas da embarcação, sugere o vaivém por um emaranhado de ruas, pontes e caminhos estreitos sobre as águas: metáfora de seu vaivém entre reminiscências. Assim, enquanto o “triste senhor” é levado pela cronologia da embarcação, viaja introspectivamente nos interstícios da duração psicológica, é passante entre ruas aquáticas da memória.

Nesse percurso, o passado histórico da casa, o tempo presente da festa íntima e o tempo psicológico do narrador-personagem convergem para o tempo-lugar em que os amigos de diferentes épocas irão se encontrar: o tempo-lugar em que se sentam diante do fogo, compartilham do vinho e do pão:

Então, nesse belo momento humano, sentimos o quanto somos bichos. Somos bons bichos que nos chegamos ao fogo, os olhos luzindo; bebemos o vinho da Borgonha e comemos pão. Meus bons fantasmas voltam a se misturarem aos presentes [...]. (Braga 1998: 73)

Mareados pelo vinho, todos se sentam ao redor do fogo e com eles os “bons fantasmas voltam e se misturam aos presentes”, assim, animizam-se também as reminiscências do cronista. Seus fantasmas se aproximam dos novos amigos, pois todos vêm se sentar ao redor do fogo, em comunhão: “como se sempre todos vivêssemos juntos; olham o fogo.” (Braga 1998: 74). Viagem por reminiscências que conduz o cronista ao menino que ele fora...

A estrutura que entrelaça o plano objetivo da história da casa e a temporalidade subjetiva desse prosador-lírico pode ser observada por meio do emprego de dois significantes linguísticos, cujas significações se deslocam. O significante “fantasmas” indica, inicialmente, os antigos habitantes da casa, para, em seguida, se deslocar para lembranças de pessoas que são familiares ao cronista, pois lhe murmuram coisas e dizem seu nome. Assim, o passado histórico se subjetiva em passado pessoal. O significante “bojo” indica, inicialmente, a abertura do tempo por onde escoaram os momentos em que o cronista viveu em outras casas e teve outros amigos, tornando-se, depois, referência à abertura dos aparelhos de aquecimento em que se depositam cinzas, metáfora da história da casa e de Paris. Assim, o passado pessoal se objetiva em passado histórico. A casa-embarcação, em que vive o cronista em seu presente exílio parisiense, animizada pelo fogo das lareiras, é o espaço em que se cruzam e se condensam tempo histórico e tempo pessoal.

As crônicas de Cecília Meireles, “Pergunta em Paris”, datada de 1952, e “De Paris”, de 1953, mostram olhares sobre a Cidade Luz quase contemporâneos à passagem de Rubem Braga por lá. Se o lirismo presente nas crônicas de Rubem Braga, aqui comentadas, é introspectivo, podemos dizer que na poeta-viajante, o lirismo é contemplativo. Cecília Meireles, nas duas crônicas referidas, registra, em prosa-poética, seu transitar pela cidade como viajante ocasional. Porém, a própria estrutura das crônicas demarca uma bipolaridade entre dois olhares, um sendo o do turista comum – endinheirado ou não –, que viaja à cidade querendo se tornar um pouco “parisiense”, aliás, como ela diz com ironia, recuperar uma condição que lhe

pertencera em outras vidas, mas lhe fora roubada na presente! O outro, o da própria poeta-viajante, que pousa longamente seu olhar crítico, aprofunda-se nas relações culturais, na história que envolve cada coisa, como a querer restituir-lhe a aura.

Em “Pergunta em Paris”, compilada na coletânea *Crônicas de Viagem 1*, Cecília Meireles (1998: 283) compara a capital francesa a uma “mulher fatal”, aqueles que se entregam à sedução desta apenas dizem coisas sem nexos: “Coisas tão triviais, às vezes, que o ouvinte, desejoso de êxtase e instrução, fica de repente submerso em puro tédio”. Esses amantes de Paris, a veem de “lâ-bas”, numa espécie de “Canção do Exílio” às avessas, repetida por “nobres exemplares mestiços de almas helênicas”, que foram “desencarnados” ou “desterrados” para o Brasil. Em explosão enumerativa, a cronista desfila clichês – perceptíveis como tais apenas ao olhar preparado e erudito da poeta –, compondo uma colagem de referências a romances, pintores, personalidades históricas, acontecimentos, lugares, danças, filosofias da moda, palavras francesas... que dizem respeito ao imaginário turístico sobre Paris. Tece longo parágrafo que mimetiza o trânsito do turista diante de imagens francesas, lugares-comuns, que o atraem à cidade para ver-ouvir-degustar-respirar-tocar, acreditando, assim, ter se “civilizado”:

Nossas crédulas avós guardando amores-perfeitos entre páginas de Musset... Nossos tios solteirões meditando sobre Naná e Mme. Bovary... Toucadores, potes de opalina, jornais de modas; saudades de Luís XV, salões dourados, bustos de Napoleão; lágrimas imensas pela memória da Dama das Camélias; camarins, buquês de flores; pernas de can-can líricas e vaporosas, na adoração, como pintadas por Degas; toda a curiosidade da distância atravessando o Arco do Triunfo e subindo pela Torre Eiffel; os postais dos álbuns; a encantadora palavra “*Souvenir*” e a alucinante confissão “*Je t’aime*”; guerras, canções; de novo, guerra, canções; bistrôs, Pigalle, existencialismo, alta-costura... E a anedota do turista milionário: “Por quanto se pode fazer uma cidade assim como esta...?” (Meireles 1998: 283)

Em estrutura antitética, ao turista milionário ou apenas pretensamente culto, ela opõe o “viajante independente”, que apenas passeia pelas ruas parisienses a contemplar a aura de seus antigos palácios, catedrais e monumentos. Nesse texto, Cecília Meireles introduz a distinção que considera haver entre turistas e viajantes, no sentido contemporâneo desse último termo:

Paris. Em qualquer esquina, uma tabuleta: “*Tabac*”. Em qualquer esquina, uma pastelaria. E o resto, como em qualquer grande cidade de muitos séculos, - mais o turista, não milionário, que veio fazer pechinchas com vidros de perfume e aparelhos de cristal, e vai ao Louvre para ver a Gioconda e, depois de respirar três vezes a brisa do Sena, acredita que ficou civilizado.

Há, porém, o viajante independente e sem delírios, que atravessa Paris com a maior naturalidade, ama os seus belos parques, detesta algumas esculturas, detém-se diante de certas antiguidades, e, na larga solidão

noturna de suas ruas e praças silenciosas, contempla a auréola que os séculos fazem desabrochar em redor de velhas coisas, como os resplendores, nas imagens dos santos. (Meireles 1998: 284)

No primeiro parágrafo desse fragmento, a cronista introduz, em dois períodos paralelos, marcas inconfundíveis de Paris: *tabac* e *pâtisserie*. No terceiro período, após a conjunção aditiva “e”, o “resto”, aquilo que é comum a qualquer velha cidade; sem fechar o período, abre um hífen, a que se segue uma aditiva “mais”, que inclui o turista como parte dessa paisagem. Podemos ler uma ambiguidade nesse “mais”, que é, na norma culta da língua, conjunção aditiva, e na oralidade popular pode também funcionar como adversativa, configura-se o paradoxo: o turista é incluído onde é excesso. Em sua passagem pela cidade, na esperança de pertencer a ela (ou de apropriá-la), esse estranho consome charutos, doces, perfumes, cristais, museus e a brisa do Sena! Cumpridos esses rituais, julga haver assimilado a essência da cidade quando apenas consegue fazer parte dos atributos que a indústria turística divulgou sobre ela. Assim, ao reproduzir a propaganda, o turista converte o original em típico e, ao acrescentá-lo na sequência dos dois referenciais de tradição, a cronista converte o turista em parte dessa paisagem típica, significante que se sobrepõe à velha Paris. Enquanto isso, como viajante-solitária, em seu livre passeio pela cidade, devassa o véu do típico que a encobre, ao se deter em certas coisas e permitir-se não gostar de algumas delas. Nesse trânsito, a viajante aproxima-se da cidade, mas sabendo que não pertence e nunca pertencerá a ela, a densidade dos séculos de História tornou-a indepassável, sacralizou-a. Na referência à auréola que desabrocha “em redor de coisas velhas” abre-se uma possibilidade de aproximação com a noção benjaminiana de aura: encontro transitivo (dessa viajante) com algo distante, evocativo de uma tradição histórica e cultural (certas coisas parisienses em que pousa o olhar).

Podemos encontrar a mesma problemática do turista e do viajante contemporâneo discutida por Michel Onfray, na obra *Teoria da Viagem*, cuja primeira edição francesa data de 2007, cerca de cinquenta anos depois de escritas as crônicas de Cecília Meireles, aqui comentadas. Para o pensador francês:

O turista compara, o viajante separa. O primeiro permanece à porta de uma civilização, toca de leve uma cultura e se contenta em perceber sua espuma, em apreender seus epifenômenos, de longe, como espectador engajado, militante de seu próprio enraizamento; o segundo procura entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando [...] pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia. O comparatista designa sempre o turista, o anatomista indica o viajante. (Onfray 2009: 58-59)

Como Cecília, Onfray salienta que se deve evitar partir para um país para lá constatar o que ensinam os lugares-comuns:

A inocência supõe o esquecimento do que se leu, ouviu, aprendeu. Não a negação, nem o abandono, mas a colocação à distância daquilo que parasita uma relação direta entre o espetáculo de um lugar e nós. [...] a

viagem solicita o desejo e o prazer da alteridade; não a diferença facilmente assimilável, mas a verdadeira resistência, a franca oposição, a dessemelhança maior e fundamental. (Onfray 2009: 59-60)

À longa enumeração de clichês parisienses, que imita o olhar em trânsito do turista, a cronista contrasta o olhar pousado em cada coisa do viajante, que demarca por meio da repetição do pronome indefinido “cada”, que pode indicar uma unidade tomada em separado no interior de uma série. Sintaxe que evidencia o cuidadoso acabamento formal do texto, aproxima a circunstancialidade da crônica da perenidade do livro e revela, como considera Onfray, o olhar do “viajante-anatomista”:

A densidade do passado é que, sobretudo, comove o transeunte sensível, e põe sobre a aventura dramática, - frívola, maliciosa, pungente, amarga, inconsolável - dos dias de hoje aquele sentimento de eternidade que é um permanente convite e um permanente aviso pregado como um cartaz em cada parede, em cada portão, em cada árvore, em cada figura. (Meireles 1998: 284)

Assim, ao olhar horizontal do turista comum, que mimetiza por meio da enumeração de “marcas registradas” parisienses, ela opõe uma espécie de olhar vertical do viajante sensível, a percorrer, em cada coisa que contempla em seu passeio, a densidade do passado. Vale observar que desse olhar verticalizador estão ausentes referências a lugares-comuns:

Pelas margens do Sena, o vento da tarde revolve os encerados dos livreiros, mete-se por entre os livros, mira os mapas do tempo em que ainda se sabia o lugar certo do Brasil, as gravuras caídas de velhos livros e edições... Tudo quanto fez fé antes da era atômica está ali, de braços quebrados, como certas estátuas. O vento é uma espécie de menino vindo também de muito longe, e querendo saber mil coisas. (Meireles 1998: 284)

Tanto em “Pergunta em Paris” quanto em “A Navegação da Casa” aparecem referências a um “menino”. Na crônica de Cecília Meireles, o lirismo-contemplativo da poeta a leva a personificar o vento, como um “menino”, que derruba as velhas publicações à venda nas bancas das margens do Sena. É uma metáfora do tempo que tudo arrasta e renova. Na crônica de Rubem Braga (1998: 74), em sua navegação na casa ancestral, diante do fogo das lareiras comungam os amigos e os fantasmas do passado, o cronista introspectivo lembra-se das ternuras mortas e, diz: “Penso em meninos. Penso em um menino”. Os “meninos” são imagem do tempo que passou e continua a passar; o “menino”, da infância do próprio cronista, que emerge em reminiscências. Lirismo-contemplativo ceciliano, que animiza o vento, conduzindo à imagem poética; lirismo-introspectivo do Velho Braga, que filtra o passado da casa, coisa externa, para que reencontre a si mesmo ou outro de si mesmo.

A crônica ceciliana sobre Paris alude ao discurso do turista brasileiro de classe média, às vezes intelectualizado, sobre a Cidade Luz, como uma espécie de “Canção do Exílio” às avessas. Não é com a natureza da *Terra Brasilis* que esse tipo sonha à distância, mas com as atrações artísticas e culturais de Paris, a cuja vida deseja pertencer. Já em “A Navegação da Casa”, Rubem Braga não deixa de se encantar com Paris, mas é um encantamento de quem se sente um “exilado” solitário nessa terra, bela, mas estrangeira, e, em seu lirismo introspectivo, remonta ao passado, até pensar no menino que foi. Imagem esta, em prosa-poética, que ressoa o belíssimo poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira (1980: 111-112), em que o eu-lírico se recorda de uma Festa de São João de sua infância e das vozes de seus fantasmas, que ganham feições ou, ao menos, nomes, presentificando-se: “Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa”. Diferentemente, em Rubem Braga, os fantasmas permanecem como fragmentos de lembranças: “mãos finas de mulher”, “mãos grossas de homens”, murmúrios, chamamentos por seu nome, eles próprios, não nomeados, compondo apenas reminiscências.

Na crônica “De Paris”, publicada na coletânea *Crônicas de Viagem 2* (1999), Cecília trata dos restaurantes e bistrôs famosos de Paris – onde os turistas vão para se sentirem distintos, pois foram visitados por pessoas importantes. Trata, em seguida, dos teatros e museus para dizer: “É uma dor no coração ver que aqueles trágicos lugares por onde Maria Antonieta andou sofrendo são dos mais belos para serem agora visitados” (1999: 9).

A poeta-viajante opõe à passagem de turistas por locais típicos e à fala informativa dos guias a contemplação do viajante e a profusão de correspondências sinestésicas evocadas pelos concertos de música sacra na Sainte Chapelle:

Mas os concertos de Sainte-Chapelle, como dentro de um cofre de pedras preciosas, à lua de altos candelabros, com um programa de música sacra, são, como outros concertos organizados nos velhos castelos da França, uma das maiores alegrias para quem busca, por onde vai, uma oportunidade de profundo amor. (Meireles 1999: 10).

A audição dos concertos se intensifica na arquitetura fechada da capela gótica parisiense, ampliando-se em beleza cristalina de pedras preciosas, como se a música se correspondesse com as frias saliências resultantes do trabalho de lapidação da pedra. Os matizes entre o branco, o amarelo e o vermelho, obtidos pela sugestão da “lua de altos candelabros”, a que ela associa os vitrais e rosáceas que se abrem para a claridade do luar, compõem o cenário do concerto-arquitetura. A visão-tátil do calor do fogo (“altos candelabros”) culmina num “profundo amor” que se expande de Paris para a França, como as ondas ressonantes dos múltiplos concertos. Assim, a música-arquitetura dispara o transporte dos sentidos entre audição-visão-tato, a partir da contemplação dessa viajante solitária cuja atenção pousa em cada coisa. Como na descrição do passeio pelas margens do Sena, de que estão ausentes referências pomposas, na visita à Sainte Chapelle, a poeta-viajante, em seu deslumbramento contemplativo, também se afasta do desfile turístico, pois deixa de lado em seu texto dois lugares-comuns associados a essa capela gótica: a suposta coroa de espinhos de Jesus Cristo e fragmentos de sua cruz, seus mais caros tesouros

(agora, também, turísticos). À mitologia alimentada didaticamente pelas relíquias e às histórias de sua apropriação, ela prefere o fruir profano das correspondências entre a beleza da luz do luar, que, penetra pelos vitrais e o deleite da música sacra.

O passeio da poeta-viajante por Paris prossegue pela alta noite, quando turistas, comerciantes, estudantes, existencialistas... já sossegaram, e, nessa hora, "Paris, à porta da Notre-Dame, adquire um ar de sonho ilimitado, com a ressurreição de todos os seus valores, de toda a sua História. Mas isso também não se pode contar assim com duas palavras..." (Meireles 1999: 10). Assim, às imagens estereotipadas que o turista comum busca confirmar em Paris, aos discursos simplistas dos guias, a viajante contemplativa opõe a beleza multifacetada de Paris e, citando "Oropa, França e Bahia", poema de Ascenso Ferreira, que homenageia Manuel Bandeira, situando a França numa longínqua "Pasárgada", Cecília apela para um imaginário mais amplo, que inclui o popular, para afirmar que a beleza de Paris não se restringe aos seus lugares-comuns, "mas se multiplicam pela província, em redor de uma igreja, de um castelo, à beira de um rio, à beira do mar, de uma terra toda lavrada, com as alegrias do trigo e da uva, que lhe dão esse ar clássico que é o seu ar de eternidade." (Meireles 1999: 10).

Essa visão de Paris como uma outra "Pasárgada" para onde brasileiros abastados e/ou supostamente intelectualizados querem fugir foi recentemente retomada por Milton Hatoum (2009) no conto "Dois Poetas da Província". No recorte que esse conto faz, a cena se desenvolve em torno de uma mesa de restaurante em Manaus, onde dois francófilos, um velho professor de francês, poeta bissexto, que nunca publicou um livro, se reencontra com um ex-aluno, jovem abastado que está de partida para Paris, onde espera escrever seu primeiro livro num café do Marais. O velho professor fala-lhe sobre Paris, como se fosse íntimo de suas ruas e livrarias, sobre a literatura francesa, seus encontros, imaginários, com Henri Michaux, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, quando eles passaram por Manaus. Recusa-se a andar de barco, conhecer a outra margem do rio Negro ou comer peixe. Brasão na bengala e camisa puída de linho irlandês são distintivos de um imaginário que quer alimentar sobre si... como se fosse um francês reencarnado, por extravio, em Manaus!

Entendemos as quatro crônicas aqui comentadas como abordagens de escritores-viajantes brasileiros que estiveram em Paris e escreveram sobre a cidade. No caso de Braga, chegou a residir na cidade. Os textos de Rubem Braga incluem a viagem como tema e/ou como espaço, sendo textos limítrofes, com propriedades de crônica jornalística e de conto ficcional. Já as crônicas de Cecília Meireles foram também escritas para o jornal, são limítrofes entre a prosa e a poesia, contendo claras propriedades da Literatura de Viagens, como as referências à história, aos costumes, a obras artísticas, monumentos culturais e locais de Paris.

O crítico Fernando Cristóvão (2002: 29), no ensaio "Para uma Teoria da Literatura de Viagens", procura conceituar a Literatura de Viagens em seu sentido tradicional, afirma que o interesse desta dependia da "conjugação de três fatores – a longa distância, a novidade encontrada, o reduzidíssimo número de testemunhas". Fatores estes que foram sendo, paulatinamente, desativados a partir de meados do século XIX, quando os novos meios de transporte e de comunicação tornaram todos os lugares conhecidos. Para esse crítico português, a Literatura de Viagens teria

prosperado entre o século XV, a partir das Grandes Navegações, até meados do século XIX. Período este em que a narrativa de viagem seduzia e encantava, sem que se pensasse - e pudesse mesmo pensar - em pôr em dúvida ou querer conferir “pessoalmente” aquilo que era relatado. Para Cristóvão (2002: 29), o advento do turismo de massas leva todos a toda parte. Além disso, “a máquina fotográfica, o vídeo e os grandes meios de comunicação social, com equipas percorrendo o mundo à procura dos últimos paraísos, mataram a expectativa e a narração maravilhosa”. Resultaria desses fatores, a banalização dos relatos e a decadência da Literatura de Viagens.

Entretanto, a visão de Cristóvão não parece ser definitiva, Michel Onfray considera que a viagem - no sentido do viajante-anatomista, contemplativo - e a Literatura de Viagens - como resultante da singularidade de um olhar - não teriam desaparecido no mundo contemporâneo. O discurso que reduz a possibilidade de viajar apenas aos descobridores e desbravadores é, para este pensador, decadentista, sendo lugar-comum restringir a viagem a uma suposta era de pureza, anterior às influências estrangeiras: “essa tomada de posição procede da crença numa época ideal, num tempo anterior ao tempo no qual a viagem teria permitido chegar diretamente e sem dificuldade à verdade do país visitado” (Onfray 2009: 64). Considera ainda uma quimera a ideia de que a viagem teria desaparecido a partir do culto da velocidade, dos novos meios de transporte, da eletricidade generalizada, do turismo de massa, dos *resorts*, navios de cruzeiro e das novas mídias. Embora concorde que, na era do capitalismo planetário, as cidades se pareçam cada vez mais, acentua que o diverso continua a existir nos campos, nas paisagens, nas epifanias naturais. Em considerações que se aproximam (mesmo que em possível desconhecimento mútuo), Cecília Meireles (1999: 10) na crônica “De Paris” opina que “falar da França não é falar de Paris, mas de uma terra [...] com mil aspectos [...], que não se concentram numa capital ou numa cidade [...]”, e Michel Onfray (2009: 66-67) observa que as semelhanças das megalópoles não conseguem suprimir as geografias, e para se aproximar de uma civilização ou de uma cultura não se pode apenas viajar às capitais planetárias.

Onfray compara o viajante contemplativo ao artista e ao poeta, pois, como estes, buscam instantâneos, correspondências entre sensações, impressões de viagens, que pode registrar em fotografias expressivas, poemas, relatos breves ou aquarelas. Entretanto, considera que o excesso de registros: fotos, vídeos, diários prolixos etc. pode dificultar a organização da memória da viagem. Memória esta que contribuiria para o conhecimento ou o reconhecimento do próprio viajante, a (des)construção de sua identidade por meio das descobertas (objetivas e subjetivas) que a viagem pode proporcionar:

Os trajetos dos viajantes coincidem sempre, em segredo, com buscas iniciáticas que põem em jogo a identidade. Também aí o viajante e o turista se distinguem e se opõem radicalmente. Um não cessa de buscar e às vezes encontra, o outro nada busca e, portanto, nada obtém. (Onfray 2009: 75)

Consideramos que a Literatura de Viagens sobrevive e se renova a partir do século XX, menos em função da novidade dos lugares visitados que da singularidade do registro. A Paris muita gente pode ir, já era assim quando Cecília Meireles e Rubem Braga escreveram sobre ela, e hoje o acesso é ainda muito mais facilitado, mas o que os olhares de Cecília ou do Velho Braga revelam sobre a Cidade Luz têm algo de singular, estão plasmados numa linguagem que lhes dá perenidade e seduz o leitor, contribuindo assim para a renovação da Literatura de Viagens, entendida como uma série de textos limítrofes a outras séries (ou gêneros) e que solicitam, de autor e leitor, movimentos que envolvem intertextualidade e interdisciplinaridade.

RUBEM BRAGA AND CECÍLIA MEIRELES, LYRICAL CHRONICLERS IN PARIS

Abstract: It starts with the concept of chronicle, as a genre with affinities with poetry and short story, to analyze comparatively productions by Rubem Braga and Cecília Meireles, they all acclimated in Paris. Then these chronicles are discussed in the context of contemporary Travel Literature.

Keywords: chronicle; travel literature; Rubem Braga; Cecília Meireles.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de Novo por Aqui. In: *Os Melhores Contos de Rubem Braga*. 8 ed. São Paulo: Global, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 8 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

BRAGA, Rubem. *A Borboleta Amarela*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Os Melhores contos*. 8 ed. São Paulo: Global, 1998.

_____. *Retratos Parisienses*. Introdução e Organização de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma Teoria da Literatura de Viagens. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina, 2002.

HATOUM, Milton. Dois Poetas da Província. In: *A Cidade Ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Crônicas de Viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. A Vida ao Rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

SÁ, Jorge de. *A Crônica*. 6 ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2007.

ARTIGO RECEBIDO EM 25/02/2013 E APROVADO EM 22/03/2013