

Martins, Priscila Rosa (2014). Memória Afetiva e Memória Histórica nas Crônicas de Rubem Braga. *Millenium, 46-A*. Número Especial temático sobre Literatura. (novembro de 2014). Pp. 36-48.

MEMÓRIA AFETIVA E MEMÓRIA HISTÓRICA NAS CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA

AFFECTIVE MEMORY AND HISTORIC MEMORY IN CHRONICLES OF RUBEM BRAGA

PRISCILA ROSA MARTINS ¹

¹ Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, 2013. Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas Vernáculas pela Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil.
(e-mail: catacrese@gmail.com)

Resumo

Consagrado pela escrita da crônica, pela qual se tornou referência do gênero no Brasil, Rubem Braga ocupou grande parte de sua vida registrando o cotidiano. Este trabalho apresenta uma leitura de sete crônicas do escritor que retratam cenas da cidade. Com respaldo nos textos “Culturas híbridas, poderes oblíquos”, de Néstor García Canclini (2008), e “Tempo e Espaço”, de Zygmunt Bauman (2001), trazemos alguns questionamentos provindos dos estudos acerca da pós-modernidade, no que diz respeito à abordagem do espaço público, para propor uma diferenciação entre memória histórica e memória afetiva na obra de Braga.

Palavras-chave: Rubem Braga, espaço público, memória.

Abstract

Consecrated for his chronicle writings, which established him as a benchmark of the genre in Brazil, Rubem Braga dedicated much of his time recording everyday life. This paper analyses seven of Rubem Braga’s chronicles spanning all of which depict city scenery. With the aid of Néstor García Canclini’s “Hybrid cultures, Oblique powers” (2008) and Zygmunt Bauman’s “Time and Space” (2001) I attempt to bring forth some questions regarding public space in postmodernity, so as to propose a difference between

historic memory and affective memory in Rubem Braga's works.

Keywords: Rubem Braga, public space, memory.

A crônica, desde sua existência, é representativa como um gênero de finalidade histórica, seja por sua origem folhetinesca, trazendo questões políticas e sociais do dia, seja pela sua proximidade de nosso cotidiano (Candido, 1992: 14-15). Algumas pesquisas da área de História e Antropologia, assim como de Letras, utilizam-se desse material para recuperar o registro de uma época, não só para resgatar o comportamento, pensamento e as vestimentas de um período, como para recuperar, de modo quase fotográfico, a descrição do espaço em que transitavam estes personagens do passado. No Brasil, um autor que se destacou com a escrita deste gênero, não só pela popularidade que alcançou, mas também pelo extenso período em que exerceu a tarefa de registrar o cotidiano, foi Rubem Braga, que publicou seus textos em jornais e periódicos nos anos de 1933 a 1990 – quando veio a falecer.

Sua vasta obra permite variados recortes e abordagens. Aqui selecionamos apenas sete crônicas que tratam a relação do eu do cronista com a cidade, sua arquitetura e seu movimento, suas mudanças. As crônicas são “Ruão” e “A borboleta amarela”, do livro *A borboleta amarela*, publicado em 1953. De *Ai de ti, Copacabana*, publicado em 1960, escolhemos as crônicas “O homem e a cidade” e “Homenagem ao Senhor Bezerra”. E do livro *Um cartão de Paris*, as crônicas “A catedral de sal”, “O largo do poeta e o busto do rei” e “As músicas de Deus”, publicado em 1997. Utilizaremos as edições de 1998, 2004 e 1997, respectivamente. Selecionamos textos que evidenciam a existência de monumentos históricos e, em contrapartida, incluímos outros que abordam a relação deste eu com construções menores, as quais estruturam uma paisagem particular da cidade, propondo uma diferenciação entre *memória histórica* e *memória afetiva*, elaborada no espaço público. Há que se considerar inicialmente que a escrita da cidade de Rubem Braga se configura de diferentes maneiras, tratando-a não só como um espaço partilhado, mas como um lugar que permite sua leitura bucólica permeada de elementos da natureza.

Apesar de falarmos em monumento histórico, ressaltamos que não é nossa intenção investigar a veracidade dos fatos, mas sim considerar um elemento de nossa realidade elaborado no espaço literário. Para tal, a abordagem não será cronológica e sim temática, tendo em vista que, apesar da crônica representar a escrita diária, ela tampouco é cronológica: às vezes, retrata temas contemporâneos da escrita; em outras, relembra momentos do passado. Cabe salientar ainda que o processo de criação da

crônica, em alguns casos, é também um processo de reescrita. Embora cada publicação em livro traga registrada, ao menos, o mês e o ano da crônica, muitas vezes esta informação acaba por ser parcialmente verdadeira. É o que acontece, por exemplo, com a crônica “As músicas de Deus”, que iremos trabalhar aqui. No livro em que foi publicada a data informada é dezembro de 1988 e a nota editorial esclarece que as crônicas recolhidas para o livro foram retiradas de *O Estado de São Paulo*. Entretanto, para aqueles que têm acesso ao arquivo de Rubem Braga, disposto na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, saberá que esta mesma crônica fora publicada em 18 de abril de 1965, no *Jornal do Brasil*, com o título “A casinha branca”. Já com o título “As músicas de Deus” retorna a ser publicada na *Revista Nacional*, em 8 de janeiro de 1989. Esta atitude do cronista era recorrente em sua obra, tanto que algumas crônicas foram republicadas em jornais e revistas mais de nove vezes. Fato curioso é que mesmo quando um texto era publicado em livro, voltava a aparecer nos jornais de modo a divulgar a seleção. Tendo isto em vista, torna-se difícil precisar o número de crônicas que Braga realmente tenha escrito, pois é perceptível a frequência com que mudava títulos e até frases dos textos.

Os estudos acerca da pós-modernidade propiciaram uma nova abordagem para o espaço público. A cidade passa a ser dividida não mais a partir do centro, mas do percurso que cada sujeito traça para si. Nesta atitude, é possível perceber que tipo de relação cada um delimita com a cidade em que vive, que visita ou que meramente conhece. Para nos acompanhar nesta caminhada, lançamos mão do estudo de Néstor García Canclini (2008), “Culturas híbridas, poderes oblíquos”, para ler as possíveis relações entre a cidade, seus personagens e suas transformações, pretendendo verificar de que modo Rubem Braga aborda algumas questões propostas pelo autor. Assim mesmo, iremos nos acompanhar das considerações de Zygmunt Bauman, em *Modernidade Líquida* (2001), acerca das relações íntimas que cada sujeito se permite estabelecer em lugares públicos.

O monumento histórico ou A história

Na crônica “Ruão”, de setembro de 1950, o eu do cronista, ao circular pela cidade francesa que dá o título à crônica, se depara com a catedral, em uma tarde de chuva. Ele anuncia que é preciso ter respeito e paciência com as catedrais: “Devemos percorrê-las carinhosamente, de passo humilde e guia na mão” (Braga, 1998: 32). A visita não fora premeditada, e acaba por encontrá-la fechada; sua impressão é de que se trata de um monstro preto e imenso que se assemelha à tarde escura. Fadada a ser inconclusa, ele a descreve em setembro de 1950:

Foi uma ambição de loucura que a começou 750 anos atrás; nunca se terminou. Pois sempre houve uma desgraça se abatendo do céu ou explodindo da terra contra; protestantes em fúria, revolução que tudo arrebenta, roubos, reconstruções, as guerras castigando essa alucinação de pedra.

Ei-la, depois da última guerra; aqui arrebentaram bombas; quando refizerem tudo, isso ficará ainda mais tétrico, no desencontro de suas linhas impuras, e logo virá outra guerra para recomeçar a arrebentação. (Braga, 1998: 32-33).

García Canclini (2008: 301) destaca que, diferente do que ocorre nos museus, onde há uma pretensão de manter o significado da obra sem interpolações da história, no espaço urbano, estas construções, estes monumentos, estão suscetíveis a sofrer mudanças e a interagir de maneira mais eficaz com a história e seus personagens. Como Braga constata ao contemplar esta catedral, ela ainda não está pronta e serve de metáfora para a própria história: construída, destruída, reconstruída – guarda em si as marcas daqueles que dela fizeram uso.

Apesar de ressaltar seu tamanho imenso e sua feição tenebrosa, a construção ganha características de um ser e, por isso, deve responder por tantos fatos cruéis de que foi palco, passando o eu do cronista a se referir à Catedral com maiúscula. O cronista indaga a Catedral quanto à sua inação quando venderam e depois queimaram Joana d’Arc em uma praça próxima a ela. Por que pôde permitir que seu bispo permanecesse sentado enquanto estes atos eram realizados, e por que teria permitido, talvez, que aqueles que cometeram tal crueldade viessem nela pedir o perdão?

Diante da mudez de pedra, o cronista resolve partir e muda sua impressão acerca da catedral. De monstro, passa a vê-la como um animal:

E de repente tenho pena desse imenso bicho de pedra castigado e ferido, cercado, como um velho fantasma que se prende e de quem se abusa, de todo o prosaico terrível do comércio, da indústria, das locomotivas que bufam perto, carregando mercadorias para o Havre.

(...) olho ainda a catedral já noturna; a água se despenca das gárgulas e chora nas pedras negras. Como se fosse uma grande lamentação das pedras negras. (Braga, 1998: 33).

Esta sua consideração demonstra que o cronista a vê agora como passiva, e não mais como possível sujeito agente, que se negligenciou quando deveria impedir os

malfeitores. Reforça ainda a ideia que expõe no início da crônica, segundo a qual só é possível percorrer, “perambular em suas sombras” – como diz, mas não adentrar e conhecer as entranhas de uma catedral, sendo indispensável para a visita um guia. Visualizá-la como fantasma impenetrável sugere que se trata de um lugar vazio ou esvaziado de sentido. Essa afirmativa ganha força se concebermos a catedral como mero ponto turístico, uma espécie de espaço público, mas não civil, segundo as definições de Bauman.

Os pontos turísticos, como os *shopping centers*, são caracterizados como espaços de consumo, templos, “lugares que encorajam a ação e não a *interação*” (Bauman, 2001: 114). [Grifos do autor]. Nestes espaços

a tarefa é o consumo, e o consumo é um passatempo absoluta e exclusivamente *individual*, uma série de sensações que só podem ser experimentadas – vividas – subjetivamente (...). As pessoas não vão para esses templos para conversar ou socializar. (Bauman, 2001: 114). [Grifos do autor].

Note-se como o cronista descreve sua ida à catedral:

(...) fui ver a catedral ao acaso de uma escapada de automóvel com moças a bordo e paradas em botequins. Quando *chegamos* perto começou a escurecer e a chover, a catedral estava fechada.

Rondei vagamente sob a chuva, *só*, na tarde escura, o monstro escuro. (Braga, 1998: 32). [Grifos nossos].

A marcação de estar acompanhado se desfaz no momento em que ele inicia seu passeio pela catedral, o que corrobora as considerações de Bauman (2001: 114) quanto à constituição deste espaço: é preciso estar sozinho para desfrutá-lo, “qualquer interação dos atores os afastaria das ações em que estão individualmente envolvidos e constituiria prejuízo, e não vantagem, para eles”. Entretanto, devemos ter em vista que a catedral ganha vida para o cronista, o que o leva a fazer uma série de questionamentos a ela, já expostos aqui. Se considerarmos que é diante da catedral que o cronista se utiliza da sua “máscara pública”, aquela que nos permite participação pública sem exposição do eu, segundo as reflexões de Bauman, sentindo-se livre para se expressar e confessar suas angústias, teremos que considerar que diante do uso dessa máscara, este espaço passa a ser civil para o cronista, pois são considerados civis os espaços em que podemos utilizá-la. Não obstante, as considerações que tece diante da catedral são puramente históricas, acessando somente fatos da História que tem registrados em sua memória,

distanciando-se do que poderíamos supor tratar-se de uma confissão de seus sentimentos mais íntimos.

Os pontos turísticos tornam-se objeto de reflexão na crônica “A catedral de sal”, de novembro de 1990. Rubem Braga descreve ao amigo Gabriel García Márquez sua visita à Catedral de Sal, em Bogotá. Entretanto, o romancista não compartilha do entusiasmo do cronista:

García Márquez me ouviu sorrindo e confessou que até então jamais visitara aquela grande atração de sua terra colombiana; mas a verdade é que estava com vontade de ir lá. Não sei se foi.

Acontece isso: muito carioca tem “vergonha” de conhecer o Corcovado ou o Pão de Açúcar – isso pode parecer vulgaridade. Eu por mim conheço os dois e mais a Catedral de Chartres, a Acrópole... São belezas soberbas. (Braga, 1997: 117).

É preciso lembrar que, embora em muitas crônicas Rubem Braga se declare um verdadeiro carioca, o cronista nascera no interior do estado do Espírito Santo, em Cachoeiro do Itapemirim, logo o Corcovado e o Pão de Açúcar, mesmo que venham a ser vistos constantemente pelo autor (devido também ao longo período que residiu no Rio de Janeiro) e integrem sua paisagem cotidiana, ainda assim, são pontos turísticos para o capixaba.

O apelo aos pontos turísticos foi analisado por García Canclini na cidade de Tijuana, no México. Ao questionar os moradores quais eram os lugares mais representativos da cidade, obteve como resposta os locais que os turistas costumam frequentar. Estes espaços, na maioria das vezes, não representam ou representam muito pouco a realidade da cidade (como ocorre com as “zebras”: os moradores pintam burros, de forma a fornecer aos turistas uma possibilidade de experiência que visa ao selvagem e ao passado). Os nativos forjam uma realidade na perspectiva de fornecer algo diferente para os viajantes. Bauman (2001: 115-116), em sua definição sobre os templos do consumo, afirma que o que acontece neles “tem pouca ou nenhuma relação com o ritmo e teor da vida diária que flui ‘fora dos portões’”, estes lugares “devem muito de sua atração magnética à colorida e caleidoscópica variedade de sensações em oferta”.

Tendo estes apontamentos em vista, podemos afirmar que a experiência de vida que fica registrada de uma visita deste teor é tão vazia de significado como a própria catedral fantasmagórica em Ruão, como esta de sal, na Colômbia, construída no vão, no espaço, no ar e no oco – como descreve o cronista. Nota-se ainda que em ambas as crônicas, Rubem Braga narra suas histórias, descreve a importância de cada uma

relacionando com a História de cada país, porém as duas pouco dizem respeito a ele, não há trocas, nem lembranças afetivas, ficando resumidas a relatos de viagens.

Voltado para o espaço da cidade em que vive, em “A borboleta amarela”, publicada em 1952, Rubem Braga acompanha uma borboleta que passeia pelo Rio de Janeiro. Nesta crônica ele demonstra seu conhecimento histórico dialogando com dois personagens: a borboleta e a rolinha. Lembramos que, segundo García Canclini (2008: 302), conhecer a organização dos bens simbólicos (sejam cultos ou folclóricos), já é uma forma de possuí-los e de se distinguir daqueles que não sabem se relacionar com eles; desta forma, supõe-se uma superioridade do cronista em relação à borboleta e à rolinha.

Enquanto o cronista desfruta do passeio seguindo a borboleta, expõe comentários sobre os caminhos que ela toma – permitindo incluir como discussão histórica os nomes das ruas que evocam personagens ilustres que tiveram influência tanto no jornalismo, como na literatura, e que remetem, de certa maneira, para a discussão teórica sobre a composição da crônica. Braga não deixa de deduzir também que caminhos ela teve que tomar para chegar ao centro urbano. Poderia vir talvez da floresta da Tijuca, do morro de São Bento, ou veio escondida em um voo de Goiás – não importa – a narrativa destaca deste modo o descompasso da cena (a cidade) e da personagem (a borboleta) tornando-a turista no Rio de Janeiro.

Antes do desencontro, pois o cronista a confunde com um pedaço de papel, ele vê que a borboleta estava “perto de uma estátua de uma senhora nua” (Braga, 1998: 146) enquanto o cronista “atravessava a Avenida em direção à estátua de Chopin” (Braga, 1998: 146). A diferença está não só na descrição de cada estátua – a borboleta se mantém próxima de uma estátua qualquer, quase vazia de representação, quando ele decide se direcionar para a estátua de Chopin – como indica o caminho que cada um decidiu tomar. Percebendo a confusão com um pedaço de papel, ele segue em direção a outra estátua, dessa vez é a de Floriano, dialogando, desta maneira, com grandes personalidades da História e da Arte. Tendo em vista que neste momento a borboleta era caso encerrado, ele passa então a examinar o movimento das rolinhas:

Eu poderia contar que uma delas pousou na cruz de Anchieta; seria bonito, mas não seria verdade. Que algum dia deve ter pousado, isso deve; elas pousam em toda parte; mas eu não vi. O que digo, e vi, foi que uma pousou na ponta do tabuco de Caramuru. Falta de respeito, pensei. Não sabes, rolinha vagabunda, cor de tabaco lavado, que esse é Pai do Fogo, Filho do Trovão? (Braga, 1998: 146-147).

Rubem Braga recebe a atitude da rolinha como uma audácia, expõe o que gostaria de ver, mas percebe que a rolinha *não sabe* o que está fazendo, sentindo a necessidade de explicar quem representa aquele monumento. Assim como a rolinha que não teme a arma do Caramuru, vale lembrar que o cronista se assusta ao ver anteriormente que sua borboleta amarela passa sem o menor susto junto ao focinho de um dos leões que guardam a Biblioteca Nacional.

O que anteriormente chamámos de superioridade, pode ser ponderado como uma leitura de Braga sobre a representação dessas construções da cidade. O que elas deveriam significar? Quem deveria respeitá-las e contemplá-las? A admiração do cronista por estes dois animaizinhos que chamam sua atenção no centro urbano e o levam a dedicar, no mínimo, 15 minutos todos os dias para mera observação – como descreve na crônica – dizem muito a seu respeito. Se estes monumentos deveriam lembrá-lo da História e rememorar os feitos desses heróis, podemos dizer que este objetivo é alcançado, mas se atentarmos para a representação destes na construção do eu do cronista ou até mesmo no diálogo dos animais com as estátuas e monumentos, veremos que têm pouco efeito. Braga não deixa de responder aos seus leitores: “Dirás, leitor, que esse quarto de hora poderia ser mais bem aproveitado. Mas eu já não quero aproveitar nada; ou melhor, aproveito, no meio desta cidade pecaminosa e aflita, a visão das rolinhas, que me faz um vago bem ao coração” (Braga, 1998: 146).

Reconsiderando os questionamentos que faz diante da catedral francesa, ela aparece quase como um caso isolado, uma memória histórica que emerge somente no momento do encontro. Contudo, podemos dizer que em “Ruão” o monumento histórico recebe maior atenção do que em “A borboleta amarela”, pois estas estátuas parecem apenas auxiliar na descrição do cenário. Lembramos que, à parte do Caramuru, o cronista não se detém em explicar ou comentar nenhuma das outras estátuas e construções históricas.

Se os monumentos não influenciam na constituição do eu do cronista, que tipo de construção da cidade faz parte de uma suposta memória afetiva?

Memória afetiva e destruição

A crônica “O largo do poeta e o busto do rei”, publicada em agosto de 1990, apresenta uma perspectiva diferente do que lemos nas crônicas anteriores. Nesta, Rubem Braga demonstra como monumentos feitos para homenagear personalidades podem se tornar um estorvo ou dialogar pouco com a própria cidade. O busto em questão era do rei Alberto I, da Bélgica, que viera em 1922 ao Brasil para comemorar a festa de Centenário da Independência e ia com frequência à praia de Copacabana. A pequena homenagem, segundo o cronista, fora colocada no meio da rua e, como morava próximo ao local, acabou se acostumando:

Volta e meia, pela madrugada, a gente ouvia um estrondo e, às vezes, também gritos. Era algum motorista desavisado a colidir com o grande pedestal de pedra do busto do Rei. Lá em casa a gente nem se assustava muito, dizia apenas: “É o Rei”. (Braga, 1997: 97).

Anos mais tarde, o busto deu lugar ao largo do poeta, em homenagem a Carlos Drummond de Andrade, que morava na Rua Conselheiro Lafaiete. O poeta, segundo o cronista, não gostava muito de homenagens e, ainda em vida, “lembrara que deviam trazer de volta o busto do Rei-Soldado Alberto I” (Braga, 1997: 96). A partir dessas memórias, Rubem Braga, em outra crônica, relembra que havia registrado sua visita ao poeta. O que chama a atenção nessa lembrança é o modo como descreve o amigo: “Era de manhã e ele estava de busto nu respondendo a cartões de boas-festas” (Braga, 1997: 97). Através da descrição, o poeta ganha aparência análoga ao pedestal de pedra, desestabilizando o intuito da homenagem ao Rei, ou ganhando, nos olhos de Braga, a imagem de um busto vivo diante de si. Fora as questões históricas que evocam estes dois monumentos, a crônica traz à tona lembranças pessoais do cronista: primeiro por lembrar a visita do Rei, incluindo uma ida ao zoológico na infância; segundo, de quando morava próximo ao busto, relembando o cotidiano de sua família; terceiro, por lembrar as visitas que fazia ao poeta e, se estendermos a uma última lembra, o fato de lembrar, ao se rememorar da crônica em que registrou a visita a Drummond, os problemas que a cidade enfrentava com a falta de água.

É a partir desta experiência usufruída na cidade, que evoca lembranças do próprio centro urbano, que vemos manifestar-se a memória afetiva do cronista contrastando com sua memória histórica. A constituição da memória afetiva é despertada não só através dos monumentos, mas também por um novo olhar que recebe a paisagem cotidiana.

Em janeiro de 1960, na crônica “O homem e a cidade”, Braga descreve a sensação de retornar à cidade, não mais como espaço a percorrer para chegar a outro ponto, mas como caminho a ser contemplado em um passeio. Enquanto desfruta das vitrinas, das mercadorias que lhe são oferecidas e confirma que de nada precisa, o eu do cronista é interpelado:

Mas de repente houve alguma coisa – a visão de um muro, o som de uma vitrola distante, algum rosto no meio da multidão? – alguma coisa que me devolveu ao meu ser antigo. Sou um rapaz magro nesta mesma rua, sou o verdadeiro estudante de 1929 e

talvez cruze numa esquina, sem conhecê-la ainda, aquela que há de ser a minha amada, e tire do bolso a minha carteirinha da Faculdade para ter direito ao abatimento no cinema. Mas logo, por um instante, sou o homem dramático e silencioso de 1938, e caminho carregado de angústia por essa calçada que, entretanto, é a mesma de hoje (...) E vou andando, tomo um café, sinto uma grande ternura pela cidade grande (...). (Braga, 2004: 190).

Confuso sobre o que poderia ter despertado estas lembranças, a calçada se transforma em filme e ganha vida como uma espécie de museu de sua própria história. Diferente do que acontece quando se depara com a catedral de Ruão, o cronista lembra sua aparência e personalidade em 1929 e 1938, relembrando inclusive de um amor por uma dessas passantes, Lenora. Ao lembrar dessa paixão, a cidade desperta no cronista um sentimento de pertencimento, pois foi palco significativo de sua história. Este sentimento a que nos referimos corrobora a ideia de comunidade de Bauman (2001: 108): apesar de a crônica não tratar de segurança, como analisa o teórico, desperta o ideal de uma sociedade compartilhada “com vizinhos melhores, todos seguindo melhores regras de convívio”. Desta forma, o cronista muda sua postura e sente uma “humildade entre o povo” (Braga, 2004: 190), completa o dinheiro de um menino para ir ao cinema, ajuda a uma senhora com seu embrulho, pois, como conclui: “ela e eu somos cidadãos da mesma cidade” (Braga, 2004: 191). A cidade, então, torna-se metáfora de sua memória, de suas saudades, pois é nela que reencontra não só seus eus, mas também essa paixão perdida entre saltos batendo na calçada e cabelos contra o vento.

Visto que o cronista tem consciência de que a cidade reúne parte da sua história íntima, Rubem Braga irá lutar para que este espaço físico da sua memória não venha a ser destruído. Em ao menos duas crônicas publicadas em livros haverá a reiteração deste tema: “Homenagem ao Sr. Bezerra” e “As músicas de Deus”. Na primeira, texto de maio de 1958, o cronista demonstra sua indignação por uma construção de um edifício por vir. Infelizmente, para que tal construção fosse possível, foi necessário derrubar “uma sólida casa revestida de pedras e rodeada de um parque” e cortar “as árvores, inclusive um belo pé de magnólia e um casal de pinheiros que há muitos anos faziam parte de minha paisagem” (Braga, 2004: 99-100). Esta alteração o deixa indignado a tal ponto que procura um advogado, perguntando se existiria a possibilidade de recorrer e proibir a construção do edifício, pois o escritor se sentia no prejuízo pela danificação de *sua* paisagem que, além de perder as árvores e a casa, logo estaria sem a vista para o mar.

É pertinente relembrar que a escrita de Rubem Braga evoca suas memórias da infância passadas no interior de Espírito Santo, em Cachoeiro de Itapemirim. Com elas o cronista costura a sua paisagem presente, vivida na cidade, tendendo a dar ênfase aos elementos da natureza, povoando suas crônicas com passarinhos, casas simples com árvores frutíferas no terreno, dias de céu claro, visitas ao mar. Quando não os encontra, reclama da falta deles ou, como na presente crônica, protesta contra a destruição ou privação destes elementos na cidade. Desta maneira, o cronista vê o Sr. Bezerra (o responsável pelo edifício por vir) não como construtor, ou incorporador (como frisa na crônica), mas como o destruidor: “É verdade que no caso do Sr. Bezerra ainda não se pode falar propriamente em obras, mas em desobras, pois ele não fez, só desfez. Talvez o Sr. Bezerra passe à história como um emérito construtor de buracos” (Braga, 2004: 101). O cronista indigna-se ao ver que a destruição não deu lugar ao edifício, como se esperava, pois devido a algum problema financeiro as obras pararam – para seu alívio, pois pode desfrutar por mais tempo o mar, apesar de lamentar a perda das árvores. Braga se aproveita da presente situação para ver naquele buraco aberto um provável túmulo de seu incorporador.

Na obra do cronista, é recorrente aparecer a casa como analogia à última morada. Podemos encontrar este tema em “Casas”, no livro *A borboleta amarela*, e em “A casa”, em *Ai de ti, Copacabana*. Nelas é possível visualizar que, além de remeter à morte, a casa que procuramos em vida adulta acaba reconstruindo a nossa casa de infância, geralmente rodeada de natureza, assim caracterizando-se como elemento independente da cidade.

Na crônica “As músicas de Deus” o eu assiste novamente à demolição de uma casa de sua varanda. Desta vez, enquanto a resente, propõe que outras casas poderiam ser destruídas, como aquela feia “de um amarelo sujo” (Braga, 1997: 27), ou até mesmo poderiam aproveitar “um terreno baldio cheio de mato e lixo” (Braga, 1997: 27). Nesta crônica podemos perceber que, para o cronista, não basta reclamar de que vai ser privado de algo (a casinha branca de janelas azuis, por exemplo), mas sim demonstrar que ele arquiteta sua cidade. Não basta apenas destruir ou construir, é preciso pensar numa suposta “gramática de leitura da cidade”, pois percebe que

Não há um sistema arquitetônico homogêneo e vão-se perdendo os perfis diferenciais dos bairros. A falta de regulamentação urbanística, a hibridez cultural de construtores e usuários, entremesclam em uma mesma rua estilos de várias épocas. A interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual. (Canclini, 2008: 303-304).

Todavia, é o que o cronista se propõe na crônica através de um diálogo com um suposto menino. Por meio deste personagem, Rubem Braga sugere que estes homens que agora destroem a casa poderiam ir morar nela, visto que provavelmente moram em barracos no morro. Sua reflexão se desenvolve e o cronista supõe qual seria a pergunta da criança nessa conversa: “cada pessoa tem um terreno e uma casa”? Tendo a intuição de que a resposta seria um pouco embaraçosa e de desgosto do próprio cronista, ele decide parar a conversa e dar seu veredicto: “E mesmo não adiantaria explicar nada: para uma criança será sempre um crime derrubar uma casinha branca de janelas azuis com trepadeira florida na varanda” (Braga, 1997: 28).

Retomando novamente a crônica “Homenagem ao Sr. Bezerra”, na qual o eu do cronista declara abertamente o que sente pela derrubada da casa, nesta podemos tomar este personagem, o menino, como um *alter-ego* do cronista, pois fora o único modo que encontrou para dialogar sobre este assunto: criando um personagem que também ficaria triste ao ver a destruição. Este menino pode ser lido ainda como a imagem do passado que Braga tem de si, o que nos leva a considerar que o cronista só se reconhece no passado (poderíamos dizer que este reconhecimento ocorre nos outros textos, exceto em “O homem e a cidade”, mas, na verdade, o que ocorre nessa crônica é o fato de descobrir que já passara tanto de sua vida naquelas calçadas que foi necessário redescobri-las como parte de sua história). O menino fornece a Rubem Braga o que ele não encontra na cidade: o seu semelhante. Completamente diferente do sentimento de pertencimento despertado outrora, o cronista aparenta se sentir sozinho na luta contra a destruição da identidade e organização da cidade; não consegue entender como seria melhor ter um edifício no lugar de uma casinha aconchegante.

Na segunda parte da crônica, durante um blecaute, Braga relembra uma imagem que guardou de quando esteve na guerra, em Livorno: “vi um jovem casal de namorados que, junto a um muro em ruínas, se beijava tão colado, tão imóvel, tão eterno!” (Braga, 1997: 29). A imagem do muro e também da ruína, já citados em outras crônicas aqui apresentadas, reconstrói, aos poucos, partes da memória do cronista. A lembrança dos amantes que desafia a guerra e a destruição trazida ao presente justamente quando ocorre uma disfunção da cidade – o blecaute – dá indícios que estas memórias sobrevivem além do espaço físico.

Considerações e construções

As memórias reconstruídas no espaço urbano constituem-se de duas formas diferentes na obra de Rubem Braga: memória histórica e memória afetiva. A primeira, formada de recordações de viagens e passeios desinteressados pelo centro da cidade, demonstra um conhecimento – por parte do cronista – do movimento que é próprio da

cidade e de uma formação culta revelada no diálogo que Braga estabelece com monumentos históricos, estátuas e pontos turísticos. Por sua vez, a memória afetiva reúne tudo que lhe foi íntimo, provindo de uma experiência pautada em afetos e na constituição de si como sujeito, deixando registrado que a cidade em que vive e transita faz parte do seu ser. Como considera Luiz Carlos Simon (2011: 125), em “Paisagens urbanas: o cronista diante do público e do privado”, nas crônicas de Rubem Braga “o espaço público ganha de novo uma oportunidade de se mostrar como um armazém de experiências vividas”. Entretanto, o olhar do cronista não é ingênuo, tem consciência que este espaço físico está fadado à destruição e à mudança, mas saber deste fato não lhe impede de reclamar e reivindicar pela permanência e conservação desses espaços. Ao deflagrar essas transformações, é como se Braga “convidasse o leitor a se tornar seu cúmplice, mostrando-lhe o que a cidade ainda tem a oferecer” (Simon, 2011: 126). Como pode ser observado nas crônicas aqui apresentadas, o cronista não se priva de ir à cidade, mesmo diante da falta de segurança constatada pelos pesquisadores do espaço urbano. Pelo contrário, preocupa-se em mostrar que está disposto a continuar atento às mudanças e perseverar por dias melhores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Candido, Antonio (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Bauman, Zygmunt (2001). Tempo/Espaço. In: Zygmunt Bauman. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Braga, Rubem (1998). *A borboleta amarela*. (10.^a ed.). Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2004). *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1997). *Um cartão de Paris*. Rio de Janeiro: Record.
- Canclini, Néstor García (2008). Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. (4.^a ed.). Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).
- Simon, Luiz Carlos (2011). Paisagens urbanas: o cronista diante do público e do privado. In: Carlos Luiz Simon. *Duas ou três páginas desprentensiosas: A crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL.

Recebido: 5 de dezembro de 2013.

Aceite: 5 de maio de 2014.