

**MARCIA CRISTINA ROQUE CORRÊA MARQUES**

**EPIFANIAS COMPARTILHADAS:  
o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das  
crônicas**

**PORTO ALEGRE, MAIO DE 2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGLET  
Área de Concentração – LITERATURA BRASILEIRA**

**EPIFANIAS COMPARTILHADAS:  
o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das  
crônicas**

**MARCIA CRISTINA ROQUE CORRÊA MARQUES**

**ORIENTADORA: PROF. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA**

Dissertação apresentada ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**PORTO ALEGRE  
2009**

Dedico este trabalho a meus pais, *Mauro Roque* e *Luzia Elias Marques Roque*, que iniciaram suas vidas como pintor de paredes e empregada doméstica, cursaram apenas o ensino fundamental, mas me legaram valores inestimáveis: a dignidade, o amor pelo trabalho e a honestidade. Estas duas pessoas me ensinaram que é possível mudar o rumo de nossas vidas sem esquecer quem somos de verdade e que as dificuldades existem para serem superadas. A morte deles me ensinou que somos responsáveis por aquilo que chamamos de felicidade e, como herança, me deixaram um bem maior: a educação. Espero que se orgulhem de mim...

Se a realidade nos alimenta com lixo, a mente  
pode nos alimentar com flores (Caio Fernando  
Abreu)

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, *Manuel Marques*, por ser meu melhor amigo, meu eterno namorado e por me dividir com os livros com tanta paciência e compreensão. Obrigada também por toda a comida na hora certa, pelas impressões, pelas encadernações, pelo ombro nos momentos de cansaço e pela admiração que sempre me motiva a seguir em frente.

A minha irmã, *Marisa Roque*, por ter me mostrado o doce caminho da leitura ao me presentear com *As Aventuras do Esquilo Popsi*, e por me deixar ler, deitada na cama com ela, todos os livros que me deu depois. Graças a ela, ler é sinônimo de aconchego.

Ao meu irmão, *Mauricio Roque*, por não deixar desaparecer o sentido da palavra família após a morte de nossos pais. Graças a ele, sinto que, a cada final de ano, tenho um lar para retornar.

A minha maravilhosa orientadora, *Márcia Ivana de Lima e Silva*, por confiar o acervo de Caio Fernando Abreu a mim. Foi neste momento que tudo começou. Obrigada pelo estímulo, pelos valorosos conselhos, pelos livros e por ser mais que uma orientadora, por ser uma parceira nesta aventura. Sua sensibilidade não tem limites e ela me ensinou o valor da humanidade no trabalho acadêmico.

Ao professor *Antonio Marcos Vieira Sanseverino*, pelos conselhos e pelo pontapé inicial neste trabalho. Suas sugestões de leitura originaram o primeiro capítulo desta dissertação.

Aos professores *Paulo Ramos* e *Gínia Maria Gomes*, por terem sido os primeiros a me mostrar que meu caminho era realmente a literatura.

A minha amiga, *Eleisa Mathias*, por estar sempre presente, pela força nos momentos difíceis e por todos os cafés e almoços partilhados. Agradeço a ela também a paciência de ler e revisar este trabalho.

A todos os professores que tive no Instituto de Letras por suas aulas “iluminadoras”, a todos os meus amigos, colegas de trabalho e alunos, que me deixam ser um pouco mais professora a cada dia.

Aos funcionários do Instituto Letras que fazem a “máquina andar” todos os dias e aos funcionários do Bar do Antônio pelo carinho de todos os dias.

À CAPES pelo apoio financeiro recebido ao longo da pesquisa.

Aos que não foram mencionados, por existirem.

## RESUMO

Este trabalho pretende analisar as crônicas de Caio Fernando Abreu, publicadas no volume *Pequenas Epifanias*, e o diálogo que elas suscitaram com os leitores na época de sua publicação. O primeiro passo é uma tentativa de entender a crônica como gênero textual e delimitar algumas bases teóricas para a sua compreensão. O movimento de análise se dá em duas etapas distintas: num primeiro momento, as crônicas são analisadas em conjunto, na seqüência de sua publicação em livro, cotejando o material utilizado nestes textos com o mesmo material utilizado como tema de suas cartas particulares, também organizadas em livro. Desta análise, constatamos que, lidas em conjunto, as crônicas de Caio possuem um alto caráter autobiográfico, fornecendo um panorama da época e da vida do autor. A segunda leitura leva em consideração as cartas escritas por seus leitores e que estão organizadas em seu acervo, localizado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Esta leitura nos leva a concluir que o caráter dialógico e intimista das crônicas de Caio as coloca no limiar entre crônica e epístola, criando um laço de identificação entre autor e leitor. Assim, o trabalho de Caio, em busca da palavra certa, cria um texto artisticamente bem trabalhado, com um alto grau de subjetividade e que quebra as fronteiras dos gêneros literários, se aproximando da epístola e também do diário íntimo.

**Palavras chave:** Caio Fernando Abreu, crônicas, cartas.

## ABSTRACT

This work aims at analyzing the chronicles written by Caio Fernando Abreu, now published as a book entitled *Pequenas Epifanias*, and the dialogue which was arisen with its readers at the time when they were first published. The first step is an attempt to understand the chronicle as a text genre and establish some theoretical basis for its comprehension. The analysis is held in tow distinct phases: at first, the chronicles are analyzed as a group, in the sequence they are in the book, contrasting the material used as a subject for the chronicles and the same material used as the theme for his private letters, which are also organized as a book. From this analysis we have reached the conclusion that, when read as a group, the chronicles by Caio present a highly autobiographical character, providing a panorama of the time in which they were written, as well as of the author's life. The second reading takes into account the letters written by his readers, which are organized in his files located at Instituto de Letras from the Federal University of Rio Grande do Sul. This reading led us to conclude that the dialogic character of Caio's chronicles places them on the limit between the chronicle and the letter, creating a bond with the reader. Thus, the work of Caio, searching for the right word, leads to an artistically well created text, highly subjective, which breaks the frontiers of the literary genres, close to the letter as well as to the intimate diary.

**Key words:** Caio Fernando Abreu, chronicles, letters.

## SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>1 O EMBATE ENTRE PROTEU E ARISTEU</b>	12
1.1 Duas Tentativas de Classificação	12
1.2 As origens e o meio de veiculação	18
1.3 A matéria da crônica	26
1.4 A forma da crônica	33
<b>2 CONVERSA AO PÉ DO PAPEL</b>	39
2.1 A escrita literária como um ato de enunciação	46
2.2 A Criação por Caio Fernando Abreu	50
<b>3 A <i>FLÂNERIE</i> DE CAIO FERNANDO ABREU</b>	59
3.1 Um esboço de classificação	59
3.2 A fase intimista e o efeito autobiográfico	68
<b>4 DIÁLOGOS</b>	88
4.1 A Estética da Recepção	88
4.2. O momento histórico e os horizontes de leitura	96
4.3 As epifanias do público	100
<b>CONCLUSÃO</b>	121
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	124



## INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos literários vem se difundindo o interesse pela correspondência mantida por escritores, seja com personalidades conhecidas do público em geral, seja com indivíduos anônimos, devido à gama de informações que este tipo de material pode trazer à tona a respeito da produção literária e do momento histórico vivido pelo autor. Tal é o caso da correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, que ilumina, e muito, o movimento modernista. Ou ainda, a correspondência entre o mesmo Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Assim, um estudo que tenha como foco este tipo de trabalho traz sempre novas formas de compreensão a respeito da produção de um autor e do momento em que sua obra foi produzida, uma vez que a literatura como manifestação cultural, não se dá de forma descontextualizada.

O escritor gaúcho Caio Fernando Abreu foi prolífero no gênero, mantendo uma correspondência ativa com familiares e amigos e recebendo cartas em profusão, tanto de pessoas pertencentes ao seu círculo particular de relações, como de leitores de suas crônicas, que pareciam tocados individualmente por seus escritos.

Caio foi também um cronista de sucesso, mantendo uma coluna no jornal *O Estado de São Paulo* por muitos anos. Contudo, o gênero crônica, apesar de abundante em nossa literatura, somente recentemente vem sendo foco de estudos no campo da literatura, e as crônicas de Caio ainda permanecem sem estudos mais aprofundados.

Desta forma, um estudo que analise detidamente a produção das crônicas de Caio Fernando Abreu e a estreita relação deste material com aqueles com os quais estes escritos mantiveram intenso diálogo pode iluminar aspectos relevantes do trabalho do escritor, bem como da inserção de sua obra na sociedade da qual é fruto.

Os estudos tanto sobre crônicas, quanto sobre o gênero epistolar, ainda são bastante recentes, constituindo-se num campo ainda vasto a ser explorado. Autores como Massaud Moisés (1992), Jorge de Sá (2002), Afrânio Coutinho (1971), bem como cronistas de renome como Vinicius de Moraes (1964), já versaram sobre o tema e lançaram pressupostos teóricos a respeito deste gênero de produção.

No campo dos estudos epistolares, trabalhos recentes como as compilações organizadas por Ângela de Castro Gomes (2004) e por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib (2000) demonstram o interesse por estudos deste tipo, alguns já tendo sido levados a cabo de forma bastante competente, como o estudo da correspondência entre Mário

de Andrade e Manuel Bandeira organizado por Marcos Antônio de Moraes (2000) e o da correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor italiano organizado por Edoardo Bizzarri (2003).

Contudo, no caso de Caio Fernando Abreu, não há ainda estudos relevantes que se dediquem a esta parte de sua produção literária e com a doação do acervo pessoal do escritor à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a relação desta produção com os leitores chamou a atenção por ser tão intensa.

Vale ressaltar que o estudo do gênero epistolar de um escritor com seu público leitor, tendo de um lado crônicas e de outro cartas recebidas por ele, constitui-se numa inovação, podendo abrir novos campos de estudos dos acervos de escritores e contribuindo para uma maior compreensão da obra de Caio Fernando Abreu e de sua inserção social.

No primeiro capítulo verificamos a forma como autores tradicionais abordam a crônica como gênero e as limitações impostas por tais teorias. Constatamos que a crônica possui três elementos que são determinantes de sua peculiaridade, o meio de veiculação, a matéria sobre a qual versa e a forma subjetiva adotada pelo autor na construção de seu texto. Em busca do entendimento a respeito do veículo da crônica, tentamos percorrer as origens do chamado gênero no Brasil, desde sua chegada como folhetim até a forma por nós hoje conhecida. Notamos haver uma estreita relação entre as noções de público e privado e o intercâmbio de ambas as esferas na tradição brasileira. Esta percepção nos levou a segunda observação: acerca da matéria da crônica, que pode variar desde assuntos meramente cotidianos até verdadeiras exposições da interioridade do autor. Esta noção está profundamente ligada ao caráter urbano da crônica como fenômeno da modernidade. A terceira noção aqui estabelecida é a respeito da forma, que, determinada pela subjetividade do cronista e pelo tratamento estético por ele adotado, faz da crônica um gênero híbrido, sendo, portanto, impossível uma classificação estanque.

No segundo capítulo, fazemos uma breve revisão acerca das teorias de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo, tomando a crônica como fenômeno dialógico e como um ato de enunciação. Discutimos também a questão da autoria e da tênue linha que separa a crônica de uma escrita do eu, e, portanto, da epístola e da escrita autobiográfica. Para entendermos melhor a escritura de Caio, recorreremos ao próprio autor, aos inúmeros prefácios deixados em suas reedições meticulosamente revisadas e às entrevistas concedidas sobre seu ofício de escrever. Nestes trechos descobrimos um Caio pulsante e metódico, que transborda sentimentos, mas os molda meticulosamente, com trabalho e muito suor, infinitamente pessoal.

No capítulo 3, esboçamos uma tipologia para as crônicas reunidas em “Pequenas Epifanias”, analisando alguns conjuntos de crônicas que têm uma temática comum e parecem dotados de continuidade. Desta análise, partimos para algumas considerações a respeito do gênero da escrita das crônicas de Caio, percebendo alguns traços que permeiam sua produção e que permitem entendê-la como conjunto.

No capítulo quarto, retomamos alguns fundamentos da Estética da Recepção para podermos analisar a recepção das crônicas no momento em que foram publicadas. Esta análise foi feita tomando como material de análise cartas enviadas ao escritor por leitores de sua coluna no jornal.

Ao longo deste percurso, tecemos algumas conclusões importantes sobre a forma da escrita de Caio e lançamos algumas luzes sobre as razões pelas quais seu texto permanece vivo até hoje. Com este estudo, esperamos contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica a respeito da obra de Caio Fernando Abreu, que tem sido cada vez mais abordada em trabalhos acadêmicos.

## **1 O EMBATE ENTRE PROTEU E ARISTEU**

A crônica, como hoje é concebida, é, sem dúvida, um fenômeno contemporâneo em nossa literatura. Contudo, se seu tratamento como gênero não é ainda assunto definitivo, tampouco o é a matéria de que se compõe e muito menos a forma como chegou e se aclimatou em nossas terras.

Esta forma literária que tantas definições e juízos de valores diferenciados já recebeu ao longo de nossa história literária não é, definitivamente, um objeto de fácil abordagem. Múltipla, inconstante, vaga, ligeira, suave, contundente... Cada um destes adjetivos nos leva a crer que a metáfora com o deus grego que, para evitar predizer o futuro, assumia variadas formas, é válida.

Nossa proposta não pretende revelar a verdadeira identidade da crônica, mas traçar três elementos de sua constituição, para, a partir de três hipóteses teóricas, tentar entender um pouco melhor a natureza deste gênero que se faz tão presente em nossa literatura e alvo tanto de duras críticas, quanto de elogios elevados.

Neste primeiro capítulo, nosso objetivo, então, é traçar o recorte teórico sob o qual as crônicas de Caio Fernando Abreu serão analisadas.

Estas hipóteses focam três aspectos da crônica: o meio, a matéria e a forma. Antes, contudo, faz-se necessário analisar como ela já foi descrita anteriormente de forma rigorosa para então verificarmos se ela se adapta ou escapa destes pressupostos metodológicos.

### **1.1 Duas Tentativas de Classificação**

Vários autores de história e crítica da Literatura Brasileira já tentaram, uns com mais rigor metodológico, outros com menos, debruçar-se sobre a questão da origem e do desenvolvimento da crônica no Brasil. Assunto controverso, pois que heterogêneo, o texto escrito sob o epíteto de crônica não se coloca como um objeto fácil de definir e classificar. Apesar de, em alguns livros dedicados principalmente à questão da classificação dos gêneros literários, o “gênero” crônica ocupar capítulos inteiros dedicados à discussão de sua forma, se tomarmos textos contemporâneos como matéria de análise, veremos que o objeto escapole das amarras propostas pela teoria.

Neste início de capítulo, veremos como dois estudiosos de nossa literatura tentaram dar forma ao problema, para depois “fazer um passeio” pelo que os críticos contemporâneos a

este trabalho propõem a respeito do ágil colibri de nossa literatura, aqui tomando de empréstimo as palavras de Machado de Assis.

Afrânio Coutinho (1971), em seu *A Literatura no Brasil*, abre o capítulo sobre crônica e ensaio definindo o tipo de classificação de obras literárias que será adotado em sua obra. A princípio, o autor apoia-se nos diferentes tipos de interlocução que os autores estabelecem com seus leitores, ou seja, nas teorias sobre narradores, para poder classificar os gêneros literários existentes. Coutinho (1971) divide as possibilidades em dois eixos: o eixo da interlocução direta, onde situam-se a crônica, o ensaio, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo e as memórias; e o eixo da interlocução intermediada, via narrador, onde situa-se o gênero narrativo, que compreende a epopéia, o romance, a novela e o conto, o gênero lírico e o gênero dramático. Se por um lado esta divisão parece inovadora por levar em consideração questões como o modo narrativo e produções mais recentes, como o conto, as memórias, a crônica e a carta, Coutinho (1971), quando utiliza a palavra gênero, considera como tais somente os clássicos gêneros aristotélicos: narrativo, lírico e dramático. Ou seja, as novas formas, que fogem da clássica divisão, são reportadas como formas diferenciadas, e entre elas está a crônica.

Ao longo de todo seu trabalho, o autor nos chama a atenção para o rigor metodológico que pretende dar aos seus estudos permeados por definições que tentam ser cabais, numa tentativa de buscar soluções que a proliferação de novas formas de escrita está impondo à teoria literária no momento da elaboração de sua obra.

Nesta teia de definições, Afrânio Coutinho nos apresenta a crônica surgindo no Brasil, num primeiro momento, como derivada de uma deterioração do sentido original da palavra ensaio, que é definido pelo autor da seguinte maneira.

A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas. O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar, tal como ocorre em Montaigne, Pascal ou Thomas Browne. É o estilo que marcha a passo com o pensamento que o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista. O ensaio é um breve discurso, compacto, um compêndio do pensamento, experiência e observação. (...) tenta (ensaia), ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. (...) Não possui forma fixa. Sua forma é interna, estrutural, de conformidade com o arranjo lógico e as necessidades de expressão. Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade. (COUTINHO, 1971, p. 106)

Como no Brasil o termo ensaio ficou restrito ao texto formal, com explanação, discussão e conclusão, a definição anterior, hoje em dia, cabe muito mais à crônica e sua filiação é outorgada aos ingleses.

Mais adiante, o autor nos apresenta uma outra definição, desta vez do que chama de crônica *strictu sensu*.

A crônica passou a significar outra coisa: um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. “Crônicas” são pequenas produções em prosa, com essas características, aparecidas em jornais e revistas. (COUTINHO, 1971, p. 109)

Juntando as duas definições, temos algumas características da crônica apontadas por este crítico: gênero em prosa, próximo da elocução verbal que expressa a realidade da alma do artista; é breve, vem da experiência e nasce ante o impacto da realidade; é efêmero, usa fatos miúdos e sem importância como matéria prima e seu meio é o jornal. Contudo, somente permanecerá, a despeito da efemeridade de seu veículo, quando for dotada de qualidades literárias patentes. Além disso, usa da interlocução direta, sem artifícios narrativos para dialogar com o leitor. (c.f. COUTINHO, 1971)

Afrânio Coutinho (1971) estreita bastante a relação entre a crônica e o jornal, afirmando que

Era a crônica destinada a condimentar de maneira suave a informação de certos fatos da semana ou do mês, tornando-a assimilável a todos os paladares. Quase sempre visava o mundo feminino, criando, em consequência, um ambiente de finura e civilidade, na imprensa, que exerceu sensível efeito sobre o progresso e o refinamento da vida social brasileira. (COUTINHO, 1971, p. 111)

Desta forma, o autor destaca, entre outras coisas, a função social e “mundana” da crônica que digeriria assuntos do cotidiano e ajudava a refinar a sociedade, afirmando ainda que “a crônica exigia naturalmente participação direta e movimentada na vida mundana, de que era eco ou o espelho na imprensa.” (COUTINHO, 1971, p. 113).

Ainda numa tentativa de alcançar o rigor científico a que se propunha, Afrânio Coutinho (1971) estabelece uma tipologia da crônica, dividindo-a em cinco tipos básicos: a crônica narrativa, que se aproxima do conto por seu caráter ficcional; a crônica metafísica, cuja matéria era a reflexão filosófica acerca de acontecimentos ou pessoas; a crônica poema em prosa, que consistiria em um extravasamento lírico do autor; a crônica comentário, que

arrola acontecimentos e a crônica informação que traz fatos com breves comentários e é a menos pessoal de todas.

É certo que uma tentativa metodológica de definir e classificar um gênero tão híbrido não poderia resultar senão em uma tipologia estanque, mas Afrânio Coutinho nos leva a perceber alguns aspectos que, já na década de 70, eram claros para os críticos literários que se dispunham a estudar a crônica. Dentre estes aspectos, podemos destacar o meio no qual a crônica nasceu e do qual sobreviveu, a imprensa, e a natureza híbrida de sua forma, que podia navegar mesmo entre os gêneros clássicos aristotélicos. Assim, ao tentar solucionar um problema, o autor nos mostra a profunda complexidade da forma narrativa que se propunha a estudar, a despeito de alguns críticos a considerarem um “gênero menor” e fadado a evanescer. É o próprio autor que, quando abandona o rigor metodológico, nos traz uma bela abordagem da crônica, propondo uma quase definição que, ao invés de estreitar, expande a questão. A crônica é, antes de mais nada, a arte da palavra e não podemos perder de vista importantes conceitos, já então perceptíveis, sobre a matéria e o meio da crônica.

A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil, que é a crônica. (COUTINHO, 1971, p. 123)

Já Massaud Moisés (1992), no volume dedicado à prosa, em *A Criação Literária*, traz um capítulo intitulado *A Crônica*, que é iniciado pela definição do vocábulo crônica:

Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica(m)*, o vocábulo crônica designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas, ou tentar interpretá-los. (MOISÉS, 1992, p. 245)

Moisés (1992) situa o uso do termo “crônica” em tempos remotos e associado à função memorialística de registrar fatos, servindo ao uso da História. Ao passar ao século XIX, data que registra a entrada da crônica no Brasil, o autor distingue dois tipos de texto: a “crônica mundana (que se confunde com a mera reportagem de ocorrências sociais de alta roda)” (MOISÉS, 1992, p. 245) e a que, liberta “de sua conotação historicista, (...) passou a revestir sentido estritamente literário” (ibidem). Ou seja, a partir do século XIX passavam a coexistir nas páginas dos jornais dois tipos de texto: o voltado a, como no tempo dos anais, relatar fatos fúteis do cotidiano social e o texto trabalhado artisticamente, com qualidades estéticas

superiores. Sendo assim, os dois tipos de texto compartilhavam do mesmo espaço, a imprensa; bebiam da mesma fonte, o cotidiano, mas tinham estilos diferentes no que tange ao tratamento estético da forma textual.

Moisés (1992) distingue estes dois tipos de texto como textos escritos *para* o jornal e textos que são publicados *no* jornal, lançando a questão da efemeridade do veículo e da coexistência de textos de diversos gêneros nas mesmas páginas. Contudo, esta distinção está enraizada nas próprias origens da crônica no Brasil, como texto publicado na imprensa e devedor do folhetim francês, diferentemente do que propõe Afrânio Coutinho, que situa as origens da crônica no ensaio inglês.

Nessa distinção entre ser escrito *no* e *para* o jornal, Moisés (1992) situa a crônica numa espécie de entre-lugar:

Ambígua, duma ambigüidade irreduzível, 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 no jornal ou revista. Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística naquilo em que apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanente, não visa a mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcrever o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes, objetivo esse minimizado pelo jornalista de ofício. O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia. Aliás, como procede todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo ficcionista de lei. (MOISÉS, 1992, p. 247)

Mais ainda, o autor afirma que o cronista acaba por fazer “a recriação do cotidiano por meio da fantasia” (MOISÉS, 1992, p. 247) e que é exatamente a proximidade com o jornalismo que sentencia a crônica ao esquecimento, ou seja, para Massaud Moisés a qualidade estética é o que garante a sobrevivência da crônica e um dos recursos literários que o gênero usa muito em favor de seu estilo é o humor. Em decorrência desta qualidade estética é que a crônica garante sua migração para o livro, movimento chamado por Moisés (1992) de aquisição de estatuto.

Em consonância com Afrânio Coutinho (1971), a respeito da matéria da crônica ser o impacto do cotidiano na personalidade individual do autor, Massaud Moisés afirma que,

Em tese, o fato de a crônica estar voltada para o cotidiano fugaz e endereçar-se ao público do jornal e revista, já é uma limitação; fruto do improviso, da resposta imediata ao acontecimento que fere a rotina do escritor ou lhe suscita reminiscências caladas no fundo da memória, a crônica não pressupõe o estatuto do livro. (MOISÉS, 1992, p. 248)



De forma contundente, o autor, ao afirmar que a obra literária só merece atenção da crítica quando publicada em livro (idem, p. 248), acaba por diminuir o estatuto do objeto que se propõe a estudar. É bem verdade que muitos autores, premidos por necessidades financeiras, acabam, ou acabaram, voltando-se para a produção da crônica. Esta produção, quando diária, ou mesmo semanal, imprime realmente ao texto esta característica do improvisado, mas a questão do estatuto do livro é bastante controversa. Moisés (1992) utiliza-se do exemplo de Machado de Assis, cuja produção de cronista foi recolhida em livro após a sua morte, devido a sua posição como romancista e contista de renome. Ou seja, a importância da produção de Machado no campo da crônica seria devedora de sua importância como ficcionista. Contudo, há autores como Rubem Braga cuja produção como cronista é, na verdade, o principal gênero de sua produção literária. Outro ponto a ser considerado é que, na atualidade, com o crescimento dos estudos sobre a crônica, o fato de sua permanência exclusiva em jornal não é mais empecilho para uma abordagem crítica e literária.

Massaud Moisés (1992) faz um outro movimento bastante discutível, pois afirma sobre os leitores que

reduzindo o Universo em sua imensa variedade a pílulas de fácil digestão, pois que se dirige ao público médio, a crônica é por natureza uma estrutura limitada, não apenas exteriormente, mas, e acima de tudo, interiormente. (...) O cronista fornece alimento espiritual de consumo imediato, de cômoda ingestão, e sabe que não se comunicaria com o leitor se procedesse doutro modo. De onde as qualidades, que tornam a crônica apetecida (novidade, surpresa, borboleteamento, variedade, etc.) serem justamente os agentes de sua desintegração. (MOISÉS, 1992, p. 250)

Ou seja, a crônica é um texto raso por dirigir-se a um público raso e se assim não fosse, não teria conhecido o sucesso que teve entre nós. Quando aponta as características da crônica, além da brevidade, o autor indica a subjetividade do cronista como responsável pelo diálogo com o leitor.

Na verdade, trata-se de um procedimento dicotômico; monólogo enquanto auto-reflexão, diálogo enquanto projeção, a crônica seria, estendendo o vocábulo que Carlos Drummond de Andrade utiliza na designação do processo de relação verbal com o interlocutor, para o texto na sua totalidade – um monodialogo. Simultaneamente, monólogo e diálogo, a crônica seria uma peça teatral em um ato superligeiro, tendo como protagonista sempre o mesmo figurante, ainda quando outras personagens interviessem. (MOISÉS, 1992, p. 256)

Essa característica da duplicidade da crônica enquanto diálogo é de suma importância, a despeito da afirmação do autor de que este diálogo com o leitor seja motivado pelo assunto e formas de fácil digestão. Importante aqui é observar que estamos diante de uma forma

narrativa que suscita no leitor a necessidade de intervenção e réplica, reafirmando a característica da oralidade atestada por Afrânio Coutinho, mesmo em se tratando de um texto breve, publicado em jornal.

Moisés (1992) coloca, então, que são características da crônica como gênero: ambigüidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente e a efemeridade.

Finalizando este apanhado, vemos que temos duas formas completamente diferenciadas de encarar a crônica, uma com traços formais que tentam ser rigorosos, mas que por vezes escapam, assim como o próprio objeto, dos liames estabelecidos e outra, rigorosa também, mas com profundos julgamentos de valor, que não só tenta definir e classificar, mas corroborar a idéia, por tanto tempo aceita, de que estamos frente a um gênero menor, cujos leitores são menores.

Fato comum entre as duas é, novamente, o meio e a matéria. Massaud Moisés (1992) tenta ainda tocar em assuntos mais profundos como, por exemplo, a natureza literária de determinadas crônicas, isto é, tenta estabelecer um critério para que a crônica seja considerada como obra literária. Tenta ainda debater a questão do veículo, livro ou jornal, e faz considerações sobre a relação do cronista com seu leitor. Contudo, profundamente arraigado em juízos negativos de valor, longe de auxiliar a compreensão do objeto, o autor somente mostra a existência de mais peculiaridades da crônica que precisam ser repensadas.

Uma dessas questões, o meio, remete diretamente à feição que a crônica adquiriu no Brasil. Apesar de filiações diferentes, tanto Afrânio Coutinho (1971), quanto Massaud Moisés (1992) reconhecem que a crônica no Brasil ganhou características distintas da vertente a qual lhe atribuem as origens.

Da leitura destes dois estudiosos, ficam então três fatores básicos para este estudo. Entender a crônica significa entender o meio de veiculação, a matéria que lhe serve de inspiração e a forma de expressão que lhe é peculiar. A partir destes três elementos, poderemos verificar como se dá a questão da crônica enquanto gênero literário, tentando desmistificar o epíteto do gênero menor.

## **1.2 As origens e o meio de veiculação**

Um estudo que esclarece bastante a questão da origem da crônica é o de Marlyse Meyer (1996), que traça todo o percurso do Folhetim na Europa e analisa, através de um

estudo minucioso de jornais do século XIX, as formas que este novo gênero ganhou em terras brasileiras.

Meyer (1992), discordando da definição dada por Machado de Assis (1997) em sua célebre série de crônicas *Aquarelas*, faz uma análise da crônica brasileira do século XIX desde a chegada de seu tão próximo parente, o folhetim francês, até o que ela chama de “frutinha sabendo mais a cor local” (MEYER, 1992, p. 96). Sua hipótese de trabalho é, pois, que, após sua chegada no Brasil, a crônica sofreu transformações que são características do país ao qual tão bem se aclimatou, afirmando que, além de ser mera cópia do folhetim francês, há, no que ela chama de gênero, características bastante nacionais.

Como início da trajetória, temos que

De início – começo dos séculos XIX – *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussé* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, que é oferecido aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. (MEYER, 1992, p. 96)

Percebe-se que, em suas origens, o folhetim francês era na verdade, e antes de tudo, um espaço aberto, que abrigava matérias variadas destinadas ao entretenimento e ao preenchimento de lacunas nos jornais, onde cabiam desde informativos sociais até peças literárias curtas e que adotavam a moda inglesa da continuidade no dia posterior, a fim de manter presos os leitores e de aumentar a tiragem e as vendas dos jornais. Acertava Afrânio Coutinho quando dava parentesco aos ingleses, mas errava quanto à forma: devedora da narrativa seqüencial, mas não necessariamente do ensaio.

Foi exatamente esta moda inglesa do “continua-amanhã” que acabou gerando o que Meyer (1992) chama de “literatura industrial” (p. 98) ou de “ficção em fatias” (p. 97) e acabou por criar uma nova seção, a *Varietés*, ou Variedades, que passou a abrigar as matérias do cotidiano, fatos, informativos, anedotas e deslocou-se para o rodapé interno dos jornais, deixando o termo folhetim para designar a nova voga: o romance-folhetim.

No Brasil, em 23 de maio de 1836, Justiniano José da Rocha lança o jornal “O Chronista” e dá ao editorial o título de *Feuilleton*, onde bendiz a nova forma e o novo espaço, aberto ao entretenimento e o chama de “duende da civilização moderna” (ROCHA apud MEYER, 1992, p. 101). Cria-se, então, no Brasil, um espaço na imprensa dedicado a comentar frivolidades, mas também à cultura, a publicar resenhas literárias, revisões de peças teatrais e também a abrigar ensaios opinativos, cumprindo com a missão, atestada por Afrânio

Coutinho (1971), de refinar a vida social no país. Isto quer dizer que, por aqui, o nome de Folhetim, por muito tempo, confundiu e abrigou, aleatoriamente, a ficção e a seção de variedades dos jornais franceses.

Uso consagrado e aleatório naquele espaço vazio do jornal denominado folhetins (publiquei nos folhetins), aberto a qualquer recheio, apelando tanto para o acontecido como para o imaginário, livre o conteúdo, como é livre e sem empostação a linguagem que o expressa. (...) Rastrear as *Variedades* pela imprensa brasileira da primeira metade do século XIX significa tanto ir ao enalço das primeiras manifestações da ficção, como de um espaço livre à criação e à transformação do jornal. (MEYER, 1992, p. 105)

Com o passar do tempo, foi-se operando aqui a mesma distinção que na França, principalmente após a percepção de que a tradução diária de folhetins europeus, bem como a publicação em fatias de, hoje romances, como *O Guarani*, surtia aqui o mesmo efeito que na Europa. Marlise Meyer atesta sobre *O Jornal do Comércio*, pioneiro da formatação, que

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 interno do jornal. Conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas, anônimas, tratando com leveza assuntos do cotidiano. (MEYER, 1992, p. 113)

De um modo geral, o aspecto mais importante do momento de implantação e fixação do folhetim e da seção de variedades é o espaço dedicado à criação e experimentação literárias. Nestes espaços tanto se fazia quanto se comentava literatura e cultura. Escritores bem aceitos, como é o caso de Machado de Assis e José de Alencar, publicavam suas obras literárias, mas também deixavam impressas suas marcas de comentaristas do cotidiano. Nesta fusão entre o literário e o rés-do-chão, nada mais natural que o meio de veiculação proporcionasse à forma o cunho estético literário. O berço da crônica acabou por lhe proporcionar o acabamento estilístico.

A crônica, pois, surgiu com a feição que hoje conhecemos como um fenômeno moderno, graças aos avanços da imprensa, e com um caráter eminentemente cidadão, pois era para o público das cidades então em crescimento, como o Rio de Janeiro de Machado e Alencar, que se fazia crônica.

Walter Benjamin (2000) bem aponta a relação entre as transformações que a modernidade causou no espaço cidadão parisiense e a forma como a imprensa assimilou estas transformações na forma do folhetim e da notícia curta e rápida.

Por volta de 1830, as belas-letas lograram um mercado nos diários. As alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem na introdução do folhetim. Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos; só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava nas dependências dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar. (BENJAMIN, 2000, p. 23)

Benjamin (2000) assinala que foram os espaços dos bulevares que permitiram que a imprensa da rapidez se consolidasse. “O hábito do aperitivo apareceu com o advento da imprensa do bulevar. Antes, quando só havia os grandes e sérios jornais, não se conhecia a hora do aperitivo, que é consequência lógica da ‘crônica parisiense’ dos mexericos urbanos” (p. 24). Era também nestes espaços que os “literatos de plantão” tinham às mãos a matéria que necessitariam para elaborar seus rápidos escritos, corroborando, no caso do Brasil, a afirmação de alguns críticos a respeito de Machado de Assis, de que seu sucesso como cronista deveu-se ao fato de sua plena inserção no meio urbano, exigência necessária para o bom cronista.

Benjamin (2000) faz toda esta análise, tecendo paralelos com base na teoria marxista de que o capitalismo e as relações de trabalho que este estabelecia tinham, de certa forma, invadido o campo da literatura, onde a produção em série de artigos para degustação imediata assemelhava-se à produção da grande massa proletária nas fábricas em expansão.

Contudo, no Brasil, como bem aponta Roberto Schwarz (2000), a evolução do capitalismo e a entrada do liberalismo econômico não se deram de forma semelhante ao que aconteceu na Europa. Na condição de ex-colônia portuguesa, onde havia a livre prática da escravidão e com uma sociedade fundamentada em valores patriarcais de uma aristocracia rural e dominante, passamos aos patamares da modernização de uma forma anacrônica.

A escravidão no Brasil foi vista como uma forma de obtenção de lucro que era o objetivo máximo da nova ótica capitalista, razão esta para a coexistência, no Brasil, deste sistema arcaico em meio às idéias liberais da nação independente. Schwarz (2000) chama esta saída encontrada pelo Brasil de um “flanco inesperado” de modernização, longe de ser arcaizante. “Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo.” (p. 38).

O fundamento efetivo estava no que a tradição marxista identifica como o ‘desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo’, expressão que designa a equanimidade sociológica particular a esse modo de produção, o qual realiza a sua finalidade econômica, o lucro, seja através da ruína de formas anteriores de opressão, seja através da reprodução e do agravamento delas. (...) O Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea

mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execração do mundo civilizado. (SCHWARZ, 2000, p. 39)

Isto quer dizer que

a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital teve caráter conservador. (...) O senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais em contexto local e mundial transformados. (SCHWARZ, 2000, p. 36)

Ou seja, nossa sociedade, apesar de estar, no campo da imprensa e da literatura, aderindo aos hábitos modernos europeus, tinha que lidar com uma formação social diferenciada e que gerou resultados diferenciados.

Na acepção de Sérgio Buarque de Holanda (2002), nossa formação de sociedade patriarcal acabou por causar, no processo de modernização do país, um conflito entre as esferas pública e privada, confundindo-se o papel da família e do estado, esperando que este fosse uma extensão daquela.

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje. (HOLANDA, 2002, p. 145)

O autor refere-se a um dado importante para este estudo, o papel dos meios de comunicação no processo de urbanização do país, levando a cultura urbana para o meio rural. Pode-se supor, então, que a propagação da imprensa no momento da modernização do país acabou por servir também de palco a esta mescla entre o público e o privado e a crônica, que bebia inicialmente no público, acabava por, ao fazer uso da subjetividade individual e do cunho personalizado da opinião que os autores teciam sobre os fatos do cotidiano, inserir-se também na esfera do privado.

Esse processo de mescla resultou também em uma “invasão” do privado no sistema administrativo do país, sendo que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós.” (HOLANDA, 2002, p. 146). Ou seja, as relações pessoais ditavam a forma das relações profissionais e oficiais. O indivíduo, e nesse caso, por que não o escritor, acabava por desenvolver uma forma de comunicação cordial com seus pares, estabelecendo uma relação passional, que abrangia sentimentos individuais.

É desse estudioso a feliz expressão que designa o ‘homem cordial’, cuja cordialidade no trato viria menos de um aspecto de generosidade para com o outro do que de uma dificuldade de aceitar ritos e formas sociais rígidas.

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. (...) Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. (HOLANDA, 2002, p. 147)

Ou seja, “o homem cordial é o precipitado de uma formação social caracterizada pela hipertrofia da esfera privada e pelo primado das relações sociais”. (ROCHA, 1998, p. 25). É esse ‘homem cordial’ que se sente ameaçado ante o individualismo moderno e ajuda, mais uma vez, a confundir as esferas do público e do privado. Ao mesmo tempo em que o público e a organização social rígida lhe causam estranheza, o isolamento em si, fora da sociedade, lhe causa, nas palavras de Holanda (2002), pavor.

No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. (HOLANDA, 2002, p. 147)

Podemos deprender de tudo que foi posto até aqui que nossa formação social, onde coexistiam valores escravocratas e liberalistas, nos levou a formar um tipo social específico, ‘o homem cordial’, cuja forma de se relacionar com o social e com o privado é bastante específica em relação a outros países. Aquilo que Roberto Schwarz (2000) chama de lógica do favor é visto por Holanda (2002) como um “desejo de estabelecer intimidade” (p.148), acarretando numa fusão entre as esferas do público e do privado.

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente da concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Sigfried o seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo.(HOLANDA, 2002, p. 148-149)

Assim como nossa forma de relacionamento interpessoal e a forma como a nação lidou com o transplante do liberalismo para uma sociedade patriarcal e escravocrata de maneira peculiar, também o hábito francês da notícia colhida e servida nos cafés dos bulevares, foi sim transplantado para cá, como apontou Marlyse Meyer (1992), mas adquiriu novas feições, como aponta a mesma autora, ao discordar de Machado de Assis, quando este afirmava que “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”. (ASSIS, 1997, p. 156).

A história brasileira, calcada na oralidade e em suas especificidades sociais, fez com que surgisse, no seio da imprensa, algo que Walter Benjamin (1994a), em seu ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, não previu: um novo tipo de narrador.

Neste texto, Benjamin (1994a) inicia com uma afirmação contundente, a de que o narrador, ou seja, aquele que transmite oralmente algum tipo de experiência, está desaparecendo. Como causa deste desaparecimento, o autor aponta o declínio das ações da experiência comunicável, que é exatamente o que se consolida como a fonte da qual se servem os narradores e como a fonte das melhores narrativas escritas. Ele classifica os melhores tipos de narradores em dois: um representado pela figura do camponês sedentário e outro pela figura do marinheiro. O primeiro seria aquele que, nunca tendo saído de sua terra natal, acumula experiências em torno da tradição; e o segundo seria o que, viajando e conhecendo terras distantes, acumula experiências diversas, de outras realidades. Contudo, o melhor narrador é apontado como aquele que se forma da interpenetração destes dois tipos primários, conhecendo o arcabouço das experiências locais (mas também distantes no tempo da tradição) e estabelecendo relações de diversidade entre o local e imediato e o distante (espacial e temporal). O sistema corporativo medieval deu origem a esta interpenetração, mas sua consolidação se deu no mundo pré-capitalista, com o surgimento deste sistema econômico.

Uma outra característica importante de narradores natos é o senso prático, pois a verdadeira natureza da narrativa é ser utilitária, transmitindo ensinamentos, dando conselhos. Como a natureza do conselho é eminentemente dialógica (o homem primeiro precisa verbalizar sua situação para que depois possa receber o conselho), se a verbalização das experiências está em declínio, a prática do conselho também está, e com ela, a transmissão da sabedoria, processo chamado por Benjamin de o lado épico da verdade.

O primeiro indício desse processo de extinção é associado ao surgimento do romance, cuja principal característica é estar vinculado ao livro, ao contrário da narrativa e da epopéia vinculadas à tradição oral. Além disso, o romance é a consubstanciação de uma experiência individual, daquele que, isolado num mundo burguês, não pode mais compartilhar sua



experiência, nem contribuindo com a experiência de outrem, nem a ela agregando coisa alguma. Nem mesmo o romance de formação (*Bildungsroman*) escapa desse crivo, pois as teias sociais que envolvem o processo individual são tomadas como argumentos frágeis para justificar tal individualidade, não havendo um verdadeiro processo de troca de experiências. O apogeu das organizações citadinas se confunde com este processo, com a individualização cada vez maior causada por este tipo de configuração das sociedades, onde, ao contrário da organização anterior, a prática da comunicação de experiências perde seu espaço.

Se o romance tem seu fortalecimento ligado à ascensão da burguesia, sua morte, prevista por Walter Benjamin (1994a), advém de um dos instrumentos usados por esta mesma burguesia para fortalecer-se no período do alto capitalismo: a imprensa. A imprensa propaga a informação, cujas características básicas são a validação do local em detrimento do saber que vem de longe e a necessidade de explicação. Esta necessidade acaba por alijar o leitor de seu espaço para interpretações, característica essencial das narrativas orais. O caráter autônomo das narrativas é exatamente o que as faz sobreviver ao tempo, à medida que admite interpretações várias e independentes, transformando-se em algo universal.

Uma das formas de garantir a simplicidade das narrativas é evitar a extensiva análise psicológica, que, além de fornecer interpretações prévias, dificulta o processo de interiorização advindo de sua memorização, sendo que o excesso causa também tédio. Benjamin associa a própria arte de narrar a um processo artesanal, pois, ao incorporar sua experiência ao que é narrado, o narrador a conforma novamente e assim sucessivamente, sobrepondo experiências.

Analisando a teoria benjaminiana, verificamos que o cronista porta-se ora como um narrador dos contos orais, ora como o narrador de um romance. Se no início, o folhetinista aqui era “todo parisiense” (ASSIS, 1997, p. 156), aderindo ao fenômeno mundial da imprensa, digerindo o cotidiano, falando somente do fútil, acabando com o que Benjamin (1994a) chama de transmissão da experiência, neste mesmo início, o folhetim ou a crônica tinham o poder de reunir pessoas para a leitura em voz alta do mais recente capítulo do romance-folhetim. Com a ascensão da crônica como a conhecemos hoje, o desejo de expor o privado e falar de si, transmitir sua experiência e opiniões mais íntimas e individuais, o homem da multidão transformou o texto escrito novamente em matéria dialógica, estabelecendo agora uma comunicação entre escritor e leitor. Se o cotidiano compunha a base da matéria escrita, a forma deixava lacunas e suscitava o tipo de transmissão verbal que somente a obra literária é capaz de realizar. Se a cidade deixava os homens isolados uns dos outros, e se a imprensa digeriria todas as informações, no Brasil o espaço da crônica deu

origem ao cronista cordial, aquele que expunha num veículo público, não somente suas opiniões, mas também sua vida íntima, comentando, mas se deixando ser comentado.

A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo o repertório de idéias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maiores dificuldades. (HOLANDA, 2002, p. 151)

Tomamos aqui, então, como hipótese de trabalho, o fato de que o espaço da imprensa em desenvolvimento, no cenário da modernização do país do século XIX, ofereceu o cenário ideal para a mescla entre o público e o privado, dando a liberdade que o cronista brasileiro necessitava para expor seu íntimo e suas idéias, assim como à narrativa oral de Benjamin (1994a) não interessava a perenidade, vista como problema por Moisés (1992). Interessavam o diálogo, a expansão da emoção, do calor da hora, da subjetividade privada para deleite do público. Interessava não estar sozinho na grande metrópole, sentir, autor e leitor, que havia um outro para além dos muros, compartilhar a experiência, que se reabilita no espaço da crônica e se eterniza, não mais no âmbito da memória, mas no âmbito do livro, quando estas são reunidas como pequenas epifanias. Surge então um novo narrador, o narrador das metrópoles e do cotidiano, o cronista. E qual o melhor veículo para esta expansão do inusitado que a coluna em branco do jornal, no cenário da modernidade? Nas palavras de Davi Arrigucci Jr. (2002):

Nessa acepção histórica, o cronista é um narrador da História. Como notou Benjamin, o historiador escreve os fatos, buscando-lhe uma explicação, enquanto que o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los, de uma perspectiva religiosa, tomando-os como modelos da história do mundo e deixando toda explicação na sombra da divindade, com seus desígnios insondáveis. Mas ao narrar os acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias. (ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 52)

## 1.5 A matéria da crônica

José Guilherme Merquior (1975) traça em *Verso Universo em Drummond* um paralelo bastante interessante entre a poesia do poeta mineiro e a poesia de Baudelaire, tomando de Erich Auerbach (2004) o termo “estilo mesclado”, ou seja, a mescla do estilo elevado e da

matéria grotesca, no caso do poeta francês, e do estilo elevado (lírico) e da matéria cotidiana e prosaica, no caso de Drummond.

Sabe-se que os antigos e o classicismo distinguiram três níveis de estilo (*gravis stylus, mediocrus stylus, humilis stylus*, na célebre “roda de Virgílio”); segundo esta classificação normativa, a realidade cotidiana e prática, enquanto objeto da literatura, só tinha lugar nos níveis de estilo médio e baixo, isto é, nos registros do leve-pitoresco ou do cômico-vulgar. (...) Aplicando a maneira sublime a assuntos prosaicos e rotineiros, a literatura realista se torna séria; assim fazendo, do ponto de vista da doutrina dos níveis, ela *mescla* os estilos. (MERQUIOR, 1975, p. 14-15)

Auerbach (2004) falava do romance realista e da poesia baudeleriana, e Merquior (1975) deste nosso grande poeta, ambos revelando uma preocupação com a inserção do prosaico e do cotidiano na literatura. Esta inserção foi programa durante o Modernismo, mas parece, analisando-se vários autores e várias obras de nossa literatura, que se trata de uma vocação da literatura brasileira: o cotidiano.

Ainda nos atendo a Drummond, tomemos o *Poema no Jornal*, de *Alguma Poesia*:

O fato ainda não acabou de acontecer  
e já a mão nervosa do repórter  
e transforma em notícia.  
O marido está matando a mulher.  
A mulher ensangüentada grita.  
Ladrões arrombam o cofre.  
A polícia dissolve o *meeting*.  
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica. (DRUMMOND, 1967, p. 63)

A escolha do poema não é casual. Drummond nos traz todos os pontos de interesse discutidos até o momento: o cotidiano, a imprensa, a vida nas cidades. Na poesia registra-se o cotidiano violento que inquieta o poeta, que em seu primeiro livro de poemas, constituiu-se como observador da vida citadina que desfilava ante seus olhos estupefatos de recém chegado do interior de Minas Gerais. Não se pode negar que o tom lírico confira a essa explosão de subjetividade um caráter elevado, como afirma Merquior (1975), e os fatos que estamparam a manchete dos jornais transformaram-se em matéria poética devido ao tratamento estético dado pelo poeta.

A alusão à poesia de Drummond serve de base para o início de nossa investigação a respeito da matéria da crônica: a vida ao rés-do-chão apresentando-se ao autor da crônica, para que este, no manejo da pena, transforme-a em matéria literária. E essa transformação se dá, não de forma rebuscada, mas com uma simplicidade que faz com que a crônica, assim

como a poesia de Drummond, nos soe conversa, como afirma Antonio Candido (1992, p. 13): “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural.”

E essa despreensão que caracteriza o modo como a matéria da crônica é incorporada pelo autor, de forma poética, valida o paralelo traçado anteriormente.

Tudo sai da possibilidade, que a crônica oferece, de falar um idioma poético sobre coisas que geralmente não chegam à expressão literária, perdendo-se a cada instante com a impressão ou emoção efêmera que as acompanha: sustos, aborrecimentos, surpresas, fatos de toda hora. Um mundo fugidivo e circunstancial, mas que representa, no fundo, a maior quota da nossa realidade, trocada nos miúdos do dia que passa. Ao suspender o seu voo por meio da expressão, que discerne, o cronista-poeta fixa a sua vontade, incorporando-a ao mundo da forma. (CANDIDO, 2002, p. 207)

Sim, a matéria da crônica é o cotidiano, a visão é perpassada pela subjetividade do autor, mas com tratamento literário, poético nas palavras de Antonio Candido (2002), fazendo com que o gênero menor ganhe status de literatura maior, pois

ao cronista cabia a responsabilidade de buscar, dentre os acontecimentos sociais de maior relevo e divulgação, capazes de formar entre escritor e público códigos compartilhados que viabilizassem a comunicação, temas que lhe permitissem discutir as questões de seu interesse. (CHALOUB, 2005, p. 11)

E aliada a essa responsabilidade, que pode ser encarada como uma mesma facilidade aparente, temos o maior vilão da história da crônica, pois

A crônica tem algo de repolho que vira flor. Parte do detalhe cotidiano e chega à poesia, à moral, à política. Mas há de ser com jeito, quase como quem não quer: se a intenção reponta clara demais, a crônica fica ruim ou escapa à sua natureza. É artigo, é ensaio. Por isso um gênero difícil, sob a aparente facilidade. (CANDIDO, 2002, p. 208)

A dificuldade apontada por Candido (2002) baseia-se no fato de que, longe de trazer somente fatos cotidianos fúteis, como alguns autores apontaram na crônica do século XIX, a crônica contemporânea precisa continuar a dialogar com seu leitor (não um leitor menos capacitado, como apontou Moisés (1992)) no espaço que lhe é destinado, o jornal. Assim, “a liberdade e a diversidade da crônica representam, portanto, instrumento ideal para esse escritor que deseja ser acessível sem renunciar à sua filosofia; agradável sem perder o método.” (CANDIDO, 2002, p. 209), fazendo, portanto, seu leitor pensar e refletir, traduzindo

sua experiência, no melhor sentido benjaminiano, e, contrariando-o, aproximando o leitor até mesmo de assuntos mais complexos, tirando proveito, e não se rendendo, ao veículo no qual está inserida. “A filosofia, sem prejuízo da sua atividade especulativa, deve, em nosso tempo, chegar-se ao jornal e ao rádio, oferecendo o produto da reflexão de forma agradável e breve, a propósito de casos e preocupações de todo dia.” (CANTONI, apud. CANDIDO, 2002, p. 210).

Em outro de seus textos, Antonio Candido (1992) a chama de “despretensiosa, insinuante e reveladora” (p. 15) e afirma que é exatamente por isso que nos fala tão diretamente.

Ora a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia (...). (CANDIDO, 1992, p. 14)

Essa simplicidade da crônica busca a oralidade na escrita e a introdução do privado no domínio do público. Corroborando esta mescla, Antonio Candido (1992) afirma que “um sinal dos tempos é essa passagem do discurso, com a sua inflação verbal, para a crônica, com o seu tom menor de coisa familiar” (p. 17)

E a crônica tem essa vocação, como o poeta Drummond, de arrancar dos fatos mais triviais, matéria de reflexão e poética. “A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia.” (ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 55). E a dificuldade apontada por Candido (2002) e referida por Moisés (1992) como um problema de efemeridade, nos é trazida por Arrigucci Jr. (2002), como uma questão de estilo. “Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-la, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero.” (p. 55). É a matéria transformando-se não só na fonte de escrita, como também na fonte sobre a qual o escritor deve debruçar-se se não quiser transformar-se num mero comentador de fatos.

Foi nesse embate entre o mero comentário e o filtro estético do vivido que a crônica se configurou também como matéria histórica, como um “registro da vida escoada” (ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 51), pois, “lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o

que fica do vivido – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar.”

Ao fazer literariamente esta apreensão do cotidiano, “a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto.” (ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 52).

Essa forma de apreensão da realidade se dá como o *flâneur* de Benjamin (2000), bem ao estilo da modernidade, que acolhia e acalentava este novo gênero de escrita. Se o folhetinista encontrava abrigo nos bulevares, onde buscava a matéria diária de seus escritos e os compartilhava com seus pares nos cafés da cidade, com a modernização da mesma, os espaços foram fechados e surgiram as famosas galerias de Paris, que deram origem a este novo tipo que via a vida como em vitrines, extraindo delas pequenas parcelas do cotidiano, das quais o novo tipo, o cronista, passou a se alimentar. Nas palavras de Benjamin (2000):

Nesse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele “essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo”. (...) Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento da escritura de que faziam parte as fisiologias. (BENJAMIN, 2000, p. 35)

O autor, nesta passagem, refere-se a um novo tipo de escritura, a fisiologia, ou seja, a descrição de tipos, que Benjamin (2000) descreve como uma “colossal passagem em revista da vida burguesa que se estabeleceu na França... Tudo passava em desfile... dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escola, sociedade, teatro, tipos, profissões.” (p. 34).

Este tipo inicial é logo substituído por outro, por aquele que se atinha às mezinhas da vida selvagem das cidades. Benjamin (2000) aponta o fato de que a sociedade parisiense, de certa forma, ressentira-se com o desaparecimento da vida privada nas multidões das grandes cidades e “o *flâneur* é aquele que “não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão. (BENJAMIN, 2000, p. 45). Com os crescentes avanços urbanos, como a iluminação das ruas, os homens sentiam-se cada vez mais perdendo o direito à privacidade. E com a crescente massa de pessoas e veículos, o *flâneur*, o observador da sociedade, começa a perder seus espaços, começa a não mais poder caminhar livremente, nem pelas ruas, nem pelas galerias.

Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur* que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. (BENJAMIN, 2000, p. 50)

É preciso que surja um outro *flâneur*, que dê a esta multidão a oportunidade de voltar a ter sua individualidade compartilhada, de estabelecer um diálogo com um outro que observa e comenta o público, sem deixar o indivíduo na solidão.

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queria, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados. (BENJAMIN, 2000, p. 52)

O poeta assume, então, a *flânerie* que perdeu espaço nas grandes metrópoles. Ele penetra o âmbito do privado e comenta, inspeciona, disseca. Pula de um assunto a outro, e traz para a imprensa, o espaço do público por excelência, o ambiente do privado, entrando nestes ambientes e confortando, aparentemente, o indivíduo que se julga isolado na multidão. “Esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, só aparentemente rompe-o o *flâneur* quando preenche o vazio, criado pelo seu próprio isolamento, com os interesses, que toma emprestados, e inventa, de desconhecidos.” (BENJAMIN, 2000, p. 54).

Na imprensa, o autor, o cronista, assume este posto de colibri machadiano. No Brasil, com a cordialidade, rompe com as barreiras do indivíduo que se isola na multidão e se expõe na nova vitrine: a coluna de jornal. Está instaurado um novo tipo de *flânerie*, a do cronista que busca, nos pequenos detalhes do cotidiano, entrar em contato íntimo com seu leitor, expondo-se nestas vitrines e expondo também a intimidade de seu leitor, que se identifica com o que lê. E devido a sua habilidade literária, o cronista-*flâneur*, consegue revelações que não estão visíveis ao resto dos indivíduos e sua contribuição é exatamente esta: traduzir o intraduzível, comunicar experiências e tocar seu leitor.

No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode-se estagnar na estupefação – nesse caso se torna um basbaque. As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos e preocupações. (BENJAMIN, 2000, p. 69)

E o cronista-*flâneur* captura estes momentos em sua *flânerie* pelo cotidiano e revela e compartilha suas epifanias. Ele tem o poder de revelar: “o verdadeiro pintor será aquele que souber extrair da vida presente o seu lado épico e nos ensinar a compreender em linhas e cores como somos grandes e poéticos em nossas gravatas e botas envernizadas.” (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 2000, p. 76). E esse pintor, pinta a realidade nas folhas dos jornais.

Mas se estamos tomando as acepções de Walter Benjamin, convém analisar sua perspectiva com relação à produção em larga escala promovida pela imprensa. Em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, no qual se detém sobre a questão da fotografia, Benjamin (1994b), demonstra sua preocupação com a perda da aura da obra de arte, uma vez que esta não está nas cópias, mas somente no original. Mas mesmo assim, vê aspectos positivos nesta reprodutibilidade, pois “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco.” (BENJAMIN, 1994b, p. 168).

Esta aura, algo totalmente circunstancial e temporal, ligada à função ritual da obra de arte, perde-se na necessidade que as massas têm de aproximar-se do objeto, posto que a originalidade ritual é conferida pelo distanciamento e não pela proximidade e pela função prática da obra de arte. O autor ressalta ainda que na fotografia, a cópia do cotidiano, do prosaico, não se constitui em obra de arte, o que gera um paradoxo no caso da crônica, pois é exatamente a sua reprodutibilidade que a coloca em contato com o leitor e podemos dizer que, nas sociedades modernas, com o crescente processo de individualização, e mais precisamente, no caso brasileiro, a matéria prosaica da crônica nos coloca diante do sagrado, pois, nas palavras do próprio Benjamin (2000), “os poetas encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico.” (p. 78).

Essa forma de extrair o belo a partir do lixo, colocando as individualidades perdidas na grande massa da grande metrópole em contato umas com as outras, resgatando o privado perdido através da exposição da subjetividade do autor, toca o leitor, que compartilha destes momentos ao mesmo tempo que inúmeros outros leitores, mas sentindo-o como se fosse particular. Esta subjetividade invade, através do jornal, o espaço do privado e é ali, no momento da leitura, que se instaura o diálogo entre autor e leitor, recuperando o ritual, posto que o tratamento estético dado ao texto lhe confere o status de obra de arte e cada leitor toma contato com o texto como se fosse o único e como se o texto fosse dirigido a ele em particular, tal a feição da crônica.



Talvez seja essa difusão da crônica via imprensa e sua matéria ao rés-do-chão que dificultem sua percepção enquanto obra de arte. Nas palavras de Benjamin (1994b):

Assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribuiu-lhe funções inteiramente nova, entre as quais a artística, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. (BENJAMIN, 1994b, p. 173)

Contudo, considerando-se o mundo atual e a situação social na qual vivemos, sabemos que “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte” (BENJAMIN, 1994b, p. 185) e sendo a crônica um fato moderno, ela propicia a “aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido” (idem, p. 184).

Nossa segunda hipótese de trabalho é, portanto, a de que, sendo a matéria da crônica o dia-a-dia, ela propicia ao homem moderno o encontro consigo mesmo no isolamento das grandes cidades. O cronista, que toma a posição do *flâneur*, bebe em todas as fontes do cotidiano e as traz para cada leitor como se fosse, não um mero informante, mas aquele que narra suas experiências, traduzidas por sua subjetividade, e por isso mesmo, próximo do leitor. O meio, longe de destruir a aura da obra de arte, lhe confere um novo status.

No caso específico do Brasil, o cronista cordial expõe sua paixão na coluna que lhe é destinada e tenta fazer de seu leitor um amigo, que se vê reproduzido publicamente nas palavras do cronista. Meio e matéria são, portanto, indissociáveis e caracterizam este novo modo de ser escritor.

## 1.6 A forma da crônica

Tendo-se delimitado espaço e matéria como essenciais para a crônica como hoje a concebemos, resta verificar, nesta primeira etapa, as formas que a crônica assume e se realmente cabem as noções de gênero impostas pela divisão clássica dos gêneros literários.

Afrânio Coutinho (1971) e Massaud Moisés (1992) propõem duas tipologias, referidas no item 1.1. Contudo, a crônica pode assumir múltiplas formas, escapando do formato engessado proposto por estes dois teóricos, se a consideramos como produto do cronista-*flâneur*, definido no item 1.3.

A respeito desta dificuldade de classificação, Sidney Chaloub (2005) coloca que

Tão complexas quanto romances ou contos, as crônicas apresentam também características específicas que devem ser levadas em conta para sua análise. A bem da verdade, muitas dessas características são comuns a outros gêneros, o que reflete a fluidez e a artificialidade das separações estanques entre eles, e sublinha entrecruzamentos e interseções que embaralham definitivamente qualquer tentativa de taxonomia positiva a esse respeito. (CHALOUB, 2005, p. 12)

Afirmando que se tratam, antes de mais nada, de “construções autorais” (CHALOUB, 2005, p. 18), o autor aponta ainda para o fato levantado na seção anterior da profunda ligação entre a forma narrativa e a recepção dos textos pelos seus leitores, relação que gera, nas palavras do autor, uma das características fundamentais da crônica: a indeterminação. E é por esta forma específica de narrar o cotidiano que “em contraste com o protocolo narrativo do noticiário, a crônica forma entre autor e leitor uma série de mediações e filtros singulares.” (CHALOUB, 2005, p. 14). Ou seja, estamos diante de um gênero profundamente mediado por seu leitor, que no diálogo com este, transforma-se, dependendo profundamente da recepção.

Estabelecia-se, entre autor e público, uma relação de mão dupla: se o cronista fazia dos seus artigos um modo de intervir sobre a realidade, influenciando os leitores, por outro ele era também influenciado por eles, cujas expectativas e interesses ajudavam a definir temas e formas que passaria a adotar. (CHALOUB, 2005, p. 15)

O cronista que recria a intimidade perdida das grandes cidades estabelece-se como porta-voz da individualidade, expondo-se ao recriar o outro em seu discurso. Este processo cria uma profunda dinâmica na produção do cronista, que tem sempre que estar mudando de forma, adequando-se ao momento social, ao detalhe do cotidiano que capta, à sua própria subjetividade e à intervenção do leitor. Nas palavras de Walter Benjamin (1994b)

Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No princípio, essa possibilidade limitou-se à publicação de suas correspondência na seção ‘Cartas ao Leitor’. (...) Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. (BENJAMIN, 1994b, p. 184)

Este leitor-autor toma a palavra e dialoga, de diversas maneiras, com o cronista, sempre pronto a captar o mundo que o rodeia, pois há uma “exigência de mobilidade do cronista, chamado, a todo instante e a qualquer preço, a variar de perspectiva; e exigência

ainda de uma linguagem adequada aos níveis diferentes e contrastantes da realidade envolvida” (ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 59).

Não podemos deixar de referir uma das peculiaridades desta forma narrativa “a decisiva incorporação da fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor”. (idem, p. 62), pois “num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias (...)” (CANDIDO, 1992, p. 16).

No plano da linguagem, podemos dizer, portanto, que a crônica corresponda exatamente às propostas de Ítalo Calvino (1990) para a literatura: há que ser leve, com “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma condição rarefeita” (CALVINO, 1990, p. 28); há que ser rápida, pois “o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (idem, p. 48); há que ser exata, com “um projeto de obra bem definido e calculado; a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis e uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (idem, p. 72); há que ter visibilidade, fazendo com que o leitor evoque imagens visuais ao ler a narrativa; e há que ser múltiplice, pois o texto “múltiplice, substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes e olhares sobre o mundo” (idem, p. 132).

Todas estas propostas são alcançadas através de um profundo e denso trabalho artístico com a linguagem que é justamente o desafio do cronista: alcançar seu leitor no espaço de uma coluna. A matéria cotidiana e a escritura próxima da linguagem oral e da fala coloquial, conferem a leveza ao texto; o espaço destinado à coluna do dia, associado ao trabalho artístico da escritura, fazem com que o cronista tenha que escrever um texto rápido, que traduza idéias e sentimentos de forma altamente concatenada, a escolha da linguagem bem trabalhada confere ao texto exatidão e este mesmo trabalho, se bem executado, faz com que o leitor consiga evocar imagens, até de si mesmo, ao ler a crônica, que se faz múltiplice ao ser escrita por um indivíduo que consegue ser porta-voz de muitos.

A crônica seria, portanto, quando artisticamente trabalhada, a realização do projeto de Calvino (1990) para a boa literatura.

Entre os valores que gostaria que fossem transferidos para o próximo milênio está principalmente este: o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia, como a do Valéry ensaísta e prosador. (CALVINO, 1990, p. 133)

A questão relevante neste momento é, pois, se há alguma forma canônica que melhor expresse este ideal de literatura. Se algum dos gêneros literários daria conta de abarcar tamanha precisão fundada na aleatoriedade?

Sobre esta questão, aponta Carlos Reis (1994) que

A escrita literária elabora-se como processo de produção arbitrária de sentidos, dissolvendo, no interior do texto, qualquer propósito de estabilidade ou coerência; ora os gêneros e os subgêneros poderiam precisamente ser entendidos como um modelo de referência exterior ao texto, em certa medida responsável por esta estabilidade sempre diferida. (REIS, 1994, p. 172)

Ou seja, a tentativa de arbitrar a respeito das formas de escrita nada mais é do que uma tentativa de sistematização exterior ao texto, e que, no caso da crônica, devido ao seu caráter de aleatoriedade, acaba gerando profundos paradoxos. A proposta de Carlos Reis (1994) é de uma relativização dos gêneros, que leve em conta que

Mesmo fora do quadro da chamada teoria da desconstrução, é possível convalidar o relativismo dos gêneros. Esse relativismo torna-se óbvio desde que se acentue a dimensão histórica dos gêneros, favorecida pelo diálogo que estabelecem com circunstâncias culturais, ideológicas, sociais, etc., eminentemente mutáveis; como tal, também os gêneros, indirectamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis e perecíveis. (REIS, 1994, p. 173)

Bakhtin (2003) propõe esta discussão sob a forma de gêneros do discurso, com uma abordagem enunciativa e alerta para o caráter da individualidade das condições de produção do enunciado, o que torna a questão dos gêneros do discurso bastante heterogênea, posto que “todo enunciado (...) é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é pode ter estilo individual” (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Essa indissociação entre gênero do discurso e falante acaba por dar ao autor papel decisivo na forma como este escreve e também na seleção de material, dando uma função de suma importância ao receptor. “Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual (...)” (BAKHTIN, 2003, p. 266), traçando a natureza dialógica da enunciação. E como a evolução dos gêneros do discurso está intrinsecamente ligada à questão da evolução histórica da sociedade, esta evolução implica

uma conseqüente evolução dos gêneros literários, que seriam o reflexo estético dos gêneros do discurso adaptados a cada época.

Franco Moretti (2007) propõe que a história dos gêneros literários seja feita, não em torno das rupturas provocadas pelos grandes gênios, mas em torno da continuidade retórica, na qual os lugares-comuns seriam tanto mais persuasivos quanto mais estas formas se tornassem implícitas ao público receptor. E afirma ainda, a respeito das rupturas, que “a ‘ousadia’ retórica testemunha uma vontade que quer derrubar as relações de poder da ordem simbólica. Os ‘lugares-comuns’ e a inércia semântica, no que lhe diz respeito, são tanto o resultado potencial daquela ousadia quanto o seu oposto.” (MORETTI, 2007, p. 21) e que “falar sobre os gêneros literários significa, sem dúvida, enfatizar a contribuição dada pela literatura à ‘petrificação da existência’ e também ao ‘desgaste da forma’”. (idem, p. 26). Assim, o que consideramos como canônico hoje, foi ruptura um dia, e o status que lhe é imputado dentro da história da literatura acaba por lhe tirar este aspecto de ruptura, posto que passou para o lugar do consagrado. Moretti (2007) também não deixa escapar que a história literária, assim concebida, é uma história baseada em juízos de valores e, portanto, arbitrária e propõe uma história da literatura “capaz de reescrever-se como sociologia das formas simbólicas, como história das convenções culturais” (MORETTI, 2007, p. 33), alinhando-se, de certa forma, à questão da evolução dos gêneros do discurso apontada por Bakhtin (2003).

Considerando a questão dos gêneros, Sidney Chaloub (2005) ressalta que, dentro da produção de um cronista,

além da atenção aos procedimentos narrativos e aos debates sociais que originam as crônicas, soma-se a necessidade de atentar para as transformações na produção de cada autor, quer no interior de determinada série, quer no processo sucessivo de substituição e reinvenção de colunas e narradores no conjunto de sua obra cronística. (CHALOUB, 2005, p. 16)

De certa forma, estamos diante da profunda influência do extra-literário. “O fenômeno extra-literário nunca é mais ou menos importante como ‘objeto’ ou ‘conteúdo’ possível de um texto, mas sim devido ao seu impacto sobre os sistemas de avaliação e, portanto, sobre as estratégias retóricas.” (MORETTI, 2007, p. 34).

Seguindo esta linha de pensamento, não haveria gênero menor, mas sim gêneros que, em maior ou menor grau, conseguem atingir o público leitor através das formas retóricas, o que nos leva de volta à questão da subjetividade individual.

A terceira hipótese de trabalho é, portanto, que, tratando-se a crônica de um gênero do discurso, altamente entrecortado pela subjetividade do autor e eminentemente dialógico, a

forma do discurso depende de fatores extra-literários, vinculados às condições de produção e não a um gênero literário *strictu sensu*.

Assim, para tentarmos compreender a produção de Caio Fernando Abreu como cronista, o faremos considerando a crônica como produto moderno da e na imprensa, que dava ao cronista-cordial o espaço necessário para trazer à tona a subjetividade do indivíduo em isolamento na grande massa urbana. E esse cronista cordial utilizava deste espaço para trazer a público o que tinha de privado, identificando-se de forma contundente com outros indivíduos perdidos na massa. Essa identificação é, portanto, resultante desta forma de mescla entre o público e o privado, propiciada pela matéria da crônica: o cotidiano, que é absorvido pelo cronista-*flâneur* que age como canalizador da multidão. Para exercer esta função, a forma não pode ser rígida, ora assumindo a forma narrativa, ora a poética, e até mesmo a dramática. Para se estabelecer como matéria dialógica e “contaminar” o leitor, o cronista abusa de formas diversas, de diferentes gêneros do discurso, determinados por fatores extra-textuais, fazendo com que a crônica flutue entre os gêneros aristotélicos, não se submetendo a uma identificação cabal. Um exemplo perfeito desta metamorfose são as grandes *Pequenas Epifanias*, de Caio Fernando Abreu.

## 2 CONVERSA AO PÉ DO PAPEL

A tradição da narrativa oral esteve desde sempre em nosso meio, e Platão (2007), em *Fedro*, propõe a discussão sobre a qualidade e funcionalidade da oratória, bem como do papel da memória nesta prática. Platão também coloca em discussão o papel da escrita que, em sua época, surgia e colocava em risco a arte narrativa.

Sobre a oratória, dizia Platão ser esta a “arte de dirigir as almas” (2007, p.100) e que para o orador “não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes” (Idem, p. 98). Ou seja, um orador, se bom conhecedor da chamada arte retórica, tem condições de persuadir através de seu discurso. “E quem fizer isso com arte não conseguirá que a mesma coisa pareça aos mesmos homens ora justa, ora injusta, como melhor lhe convier?” (Idem, p. 101). O pensador grego ainda alerta para o fato de que somente “aquele que possui a verdade pode, facilmente, iludir seus ouvintes.” (Idem, p. 103). E é este poder de persuasão que Platão confere à arte retórica que somente pode ser estabelecido via comunicação oral, pois um bom discurso precisa ser vivo, ou seja, permitir a interlocução e o “compor e decompor idéias” (Idem, p.107). Tomando esta linha de pensamento, vemos que a crônica tem muito em comum com a tradição oral de Platão, pois o cronista-cordial, ao trazer para o público, perpassado por sua subjetividade, o que estava no domínio do privado, estabelece esta interlocução e acaba por “dirigir” a alma de seus leitores, criando um elo e mostrando uma verdade que é a sua no momento da escrita e que passa a ser também a dos leitores quando estes abrem as páginas do veículo que lhe traz as fatias do cotidiano filtradas pelo cronista-*flâneur*.

A familiaridade com a tradição oral vai além, o cronista busca sempre exemplos que corroborem sua visão de mundo acerca de um determinado fato e essa forma de narrar ilustrando, indo e vindo e usando metáforas foi elogiada por Platão ao referir-se à arte retórica de Polos, que “fala em consonância, em repetições, em abuso de provérbios, alegorias (...)” (PLATÃO, 2007, p. 109), discernindo entre o que é possível e o que não é.

O cronista ganha então o estofado de um conselheiro, que confirma através de suas linhas aquilo que os leitores precisam saber, sentir, visualizar, etc. Esta confirmação seria o que Walter Benjamin (1994a) chama de “conselho”, ou de senso prático, pois a verdadeira natureza da narrativa oral é ser utilitária, transmitindo ensinamentos, dando conselhos, conforme mostrado no capítulo anterior. O cronista-*flâneur*, ao empreender sua flânerie pela cidade, ou para dentro de si mesmo, e trazer para as páginas do jornal tudo aquilo que deseja

compartilhar com os leitores, resgata, de certa maneira, o narrador benjaminiano e estreita os laços entre a escrita e a fala, de cuja proximidade o gênero é exemplo precioso.

Pino & Zular (2007) destacam a relação de poder implícita ao ato da escrita, pois “o domínio desse instrumento por uma classe privilegiada funcionou, e ainda funciona, como forma de dominação” (p. 52). Para percebermos o quão grande é este impacto, basta que retomemos a obra de José de Anchieta e vejamos como, através de seus autos e de seu domínio sobre medos e crenças indígenas, ele conseguiu elaborar peças de cunho religioso que colocavam a cultura indígena (e ágrafa) como símbolo de um Mal que devia ser evitado. Assim, através de seus instrumentos culturalmente superiores na situação em que se encontrava, Anchieta encontrou os meios que precisava para promover um violento processo de aculturação (c.f. BOSI, 1992). Este processo só foi possível devido à adaptação, que Anchieta promoveu, de algo que pertencia ao domínio da fala para o suporte da escrita e, conseqüentemente, de uma outra cultura.

Assim, a passagem da oralidade para a escrita é um passo importante no desenvolvimento da história da cultura. Outro fator importante em termos de transposição cultural é a relação entre as noções de público e privado e a relação da escrita com esta noção é intrínseca. Tanto que com a evolução social provocada pela chamada Terceira Revolução Industrial,

as antes claras oposições entre privado e público, a produção e a recepção, o texto e o que o antecede passam a ser mais indefinidas. A própria censura começa a ocorrer de forma mais sutil e disseminada, por meios obtusos e corrosivos, quando não puramente técnicos e mercadológicos. (PINO & ZULAR, 2007, p. 57)

No Brasil, “a cultura letrada é rigorosamente estamental, não dando azo à mobilidade vertical, a não ser em raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular” (PINO & ZULAR, 2007, p. 59).

A crônica pode, então, atenuar este limite, trazendo o privado para o âmbito do público e resgatando a forma narrativa benjaminiana mais próxima da oralidade e da retórica platônica, colocando o privado ao alcance do público leitor, dando-lhe independência e a possibilidade de diálogo, conformando-se, portanto, como dialógica.

De acordo com Silva (2000), que retoma Mikhail Bakhtin, “a palavra possui ubiqüidade social, pois penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos” (p. 41) e, considerando o papel do escritor, afirma que “na gênese do texto estético, a materialidade do



signo será o indicador do uso que o escritor faz das falas que transitam no meio social” (p. 42).

Nesse sentido, a criação literária ocupa um lugar privilegiado, pois ela trata exclusivamente com o material verbal. A seleção lingüística do autor manifesta sua consciência individual, sua visão de mundo, seu posicionamento ideológico, mas igualmente o dos outros membros do corpo social a que pertence, já que toda palavra é carregada de intencionalidade relacional. (SILVA, 2000, p. 43-44)

Isto equivale a dizer que a palavra escrita, mesmo que literária e ficcional, não é isenta, é intencional e marcada por um posicionamento do autor perante o que se diz e o que se pensa ao seu redor.

O discurso é socialmente ativo, é formado pela integração de outros discursos, ou seja, é sempre dialógico. “A interação socioverbal é a realidade mais importante da linguagem, e esta só se torna própria, quando o falante a povoa com a sua intenção, pois, do contrário, ela é o encontro das várias falas dos outros”. (SILVA, 2000, p. 46)

É este caráter dialógico da palavra que faz com que ela possa ter um significado para quem a emite e outro para quem a recebe. No caso da crônica, concebendo o discurso como algo comunicativo, pode-se considerar que seu meio favoreça este diálogo e a ideologia (aqui considerada como a subjetividade individual do autor) determine a forma e o conteúdo.

Ainda segundo Bakhtin (2004),

Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social corresponde um grupo de temas. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal. (BAKHTIN, 2004, p.43)

Assim, podemos concluir que a forma da crônica moderna, que passou do mero comentário sobre o cotidiano para o relato de experiências individuais e de questionamentos acerca do mundo que rodeia o escritor, é, na verdade, fruto de uma conjuntura social que faz com que escritores adotem este tipo de escrita e leitores se identifiquem a ele. O fato de que a veiculação se dá em um meio de comunicação de massa só vem aumentar o alcance deste diálogo e a colocar diferentes ideologias em confronto.

Silva (2000) comenta ainda que “em sociedades em transformação, ao contrário, o discurso indireto é infiltrado pelos comentários e recriminações do autor que, com isso,

efetivamente desafia as citações” (p. 47), ou seja, o discurso do indivíduo moderno, fragmentado e que busca uma forma de expressão que o unifique, bem como ao todo que o rodeia, é uma forma de desestabilização de convenções.

O fato de a escrita de Caio Fernando Abreu ter um caráter eminentemente interior, buscando refletir sobre o mundo e sobre a existência, está atrelado aos valores ideológicos e sociais de uma época, como já foi atestado por vários críticos. O valor atribuído aos textos é também de natureza ideológica, pois,

O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos estes índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia. Aí eles se tornam, de certa forma, índices individuais de valor, na medida em que a consciência individual os absorve como sendo seus, mas sua fonte não se encontra na consciência individual. O índice de valor é por natureza interindividual. (BAKHTIN, 2004, p. 45)

Além disso, salienta-se a questão de que o discurso literário, alinhado (ou não) às conformações sociais vigentes, pode servir-lhe de filtro, “pode envolver uma subversão de estabilidade, autoridade e convenção, o que lhe dá uma significação social” (SILVA, 2000, p. 47), sendo que este filtro é a subjetividade do artista, que transmite ou contesta os pensamentos vigentes em uma determinada época e, portanto, cria um diálogo com seus leitores.

A obra literária é, então, produto da linguagem esteticamente elaborada pelo artista. Se assim o é, convém retomar a discussão proposta por Mikhail Bakhtin a respeito do caráter ideológico da língua e de suas implicações para o discurso.

O filósofo russo, ao recuperar a função e a importância da linguagem, considera que a língua esteja saturada de ideologia e, ao contrário de Saussure que considerava o signo lingüístico como tendo uma relação unívoca com a materialidade que representa, Bakhtin vê o signo lingüístico como uma “cebola”, na qual os significados são agregados ao signo ideologicamente e podem ser sobrepostos. Esta idéia recupera não só a possibilidade de que ocorram deslizamentos de sentidos, mas também as marcas discursivas do sujeito.

Assim, para Bakhtin, a língua somente existe quando dentro do fenômeno da enunciação. A linguagem, palco dos conflitos sociais, é saturada das ideologias dos grupos sociais que a empregam em determinadas condições que determinam seu significado. A propósito desta relação podemos dizer que:

o significado de um enunciado é controlado por determinadas condições que se apresentam como a convergência de forças internas e externas. Tais condições são

por ele chamadas de heteroglossia. Esta se caracteriza como sendo as circunstâncias sócio-ideológicas características da fala de cada grupo social em cada época. (SILVA, 2000. p. 44)

Como consequência da idéia de heteroglossia temos também a de dialogismo. Para Bakhtin, “toda palavra é híbrida por natureza e toda palavra viva é dupla, dialógica” (apud SILVA, 2000, p. 44), ou seja, a linguagem é essencialmente social, só existe “em ação”, isto quer dizer, quando há um processo de interlocução. A palavra é, então, sempre um diálogo e “o discurso é socialmente ativo, formado pela integração de outros discursos, ou seja, dialógico”, (SILVA, 2000, p. 31). Além disso, o discurso é um meio de interação humana e não um mero objeto, perspectiva descartada pela lingüística Saussuriana.

Assim, a abordagem que deve ser dada ao discurso não pode excluir as perspectivas social e ideológica que envolvem a linguagem, posto que “o discurso do falante é a reunião de diversos outros discursos, repleto de intencionalidade no momento da enunciação”, (SILVA, 2000, p. 46). Para Bakhtin, esta intencionalidade no momento da enunciação é muito importante, pois:

(...) toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2004, p. 113)

A linguagem serve, então, para unir dois indivíduos que são interpelados pela ideologia, seja ela a mesma, seja ela diferenciada, mas no momento em que há a interação entre eles, a linguagem se faz dupla, com o sentido emitido pelo locutor e aquele que pode ser produzido pelo interlocutor. Ainda citando Bakhtin, com relação à expressão, ele define que ela “comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e a sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo) (BAKHTIN, 2004, p. 111). Ou seja, a mensagem pensada pelo autor será interpretada pelo receptor dependendo de fatores circunstanciais, dentre eles a história de leituras e a própria história pessoal de cada indivíduo, fazendo com que o leitor ganhe papel ativo no processo das trocas lingüísticas.

É importante lembrar que Bakhtin esboçou sua teoria referindo-se ao romance, e que neste trabalho estende-se para as formas narrativas em geral, que foi considerado pelo filósofo como uma forma de expressão polifônica, pois esta apresenta “um confronto de ideologias e, à medida que a consciência se instaura como consciência do outro, não conduz a um só tema,

mas propõe a intertextualidade através da provocação e da escuta do discurso do outro”, (SILVA, 2000, p. 39). Esta técnica, segundo Bakhtin, tornou-se gênero plenamente estabelecido a partir das obras de Dostoievski, onde há relação entre as vozes do autor e das personagens.

Para Bakhtin, as obras do escritor russo:

(...) marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor, não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2005, p. 5)

O que mais chama a atenção nesta proposta é que Bakhtin afirma que nas obras de Dostoievski “suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante”, (BAKHTIN, 2005, p. 4). Ou seja, os personagens emergem como sujeitos próprios dotados de uma ideologia própria e atuantes no corpo da obra de forma quase independente. Na voz desses personagens percebe-se uma retomada do discurso do autor, causando a polifonia.

Assim, a polifonia é causada pelo dialogismo da palavra, onde um discurso retoma o discurso de outrem marcado pela heteroglossia da palavra, ou seja, influenciado pelas condições de enunciação.

O caso da crônica é exemplar, pois temos um indivíduo que, na atualidade, assina com seu próprio nome pretendendo deixar clara a identificação entre autor e narrador, mas, assim como no passado muitos autores utilizavam um pseudônimo para ocultar-se daquilo que escreviam, pode-se afirmar que a forma híbrida da crônica literária tenha um narrador, uma persona que fala e que pode (ou não) ser identificada com o autor. Devemos lembrar o próprio Bakhtin que afirma ser o discurso literário um espaço onde convivem discursos díspares e que é este colocar idéias em combate que faz com que a literatura tenha amplitude social.

É esse dialogismo que fará com que o discurso da crônica comporte inúmeros outros, podendo atingir inúmeros leitores, cada qual à sua maneira, trazendo à tona o que há de oralidade na matéria escrita e tecendo uma rede entre autor e leitor.

Este discurso que é levado ao leitor pode ser um híbrido de diferentes posições, tanto do autor quanto do universo que o rodeia. A respeito do discurso de outrem, Bakhtin ressalta a diferença entre este discurso e o tema de uma enunciação:

Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, “a natureza”, o “homem”, a “oração subordinada” (um dos temas da sintaxe). Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. (BAKHTIN, 2004, p. 144)

Dentre as formas como o discurso de outrem pode ser absorvido, podemos mencionar o discurso direto, também chamado de discurso citado, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O discurso direto ou discurso citado, como o próprio nome reflete, é a forma que mais preserva a unidade estrutural do discurso de outrem. Estruturalmente apartado do discurso de quem cita, este tipo tem a alteridade bem marcada. O discurso indireto ou o discurso indireto livre pressupõem mudanças estruturais no discurso de outrem e que haja um discurso interior, ou seja, quem cita apreende o discurso, de certa forma “o digere” e o recoloca em seu próprio discurso decidindo inclusive o que é relevante para ser retomado. Segundo Bakhtin, este processo de escolha é social e ideologicamente marcado e constitui-se em uma espécie de réplica interior ao discurso de outrem. Dentre estas duas últimas formas de apreensão do discurso de outrem, o discurso indireto livre é “a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado”, (BAKHTIN, 2004, p. 152).

Contudo, a perspectiva de dialogismo da linguagem proposta por Bakhtin previa que enunciados antagônicos somente pudessem existir se proferidos por diferentes sujeitos e postos em diálogo, ou seja, seu caráter antagônico emerge à medida em que é colocado em confronto com seu par. A perspectiva de retomada do discurso de outrem se faz por meio de apropriação deste discurso por meio de “ajustes” lingüísticos no enunciado proferido que deixam clara (discurso direto) ou mais ofuscada (discurso indireto livre) a fonte de onde o discurso foi extraído e a polifonia se faz entre a personagem e os vários discursos que o autor deixa entrever por meio dela.

Assim, podem coabitar dentro da crônica diferentes posições e cada uma delas falará ao leitor de uma maneira individual e particular.

Há ainda que se ressaltar o fato de que estas apreensões de outros discursos e outras ideologias fazem parte do trabalho lingüístico do autor.

Bakhtin sublinha que o prosador de ficção não expressa a si próprio nas palavras, como se fosse autor, mas as exhibe como uma “coisa” única. Elas funcionam como algo completamente reificado. Portanto, a estratificação da linguagem, isto é, a linguagem profissional, social, particular e outras, ao entrar no romance, estabelece sua própria ordem especial com este e torna-se um sistema artístico único, que rege o tema intencional do autor. Este não fala *numa* dada língua, mas fala *através* de

uma língua, que se materializa e que se torna reificada. O escritor funciona meramente como *ventríloquo*. Ele utiliza em sua obra todos os horizontes culturais sócio-ideológicos, que se abrem através da linguagem heteroglósica. (SILVA, 2000, p. 50)

Desta forma, o ato criador acaba vinculado “a uma interação entre o eu e o outro” (SILVA, 2000, p. 55) e a este ato vinculam-se outros fatores como a enunciação escrita, o discurso sobre si mesmo e as questões da autoria e do estilo de criação literária.

Além disso, a crônica, enquanto sistema artístico único e permeada pela habilidade estética do escritor, comporta muitos tipos de linguagem, tornando-se acessível como se fizesse parte da estrutura de comunicação oral, de onde deriva a escrita.

## **2.1 A escrita literária como um ato de enunciação**

Tomando a concepção da crítica genética sobre o ato de escrever, pode-se considerar a escrita literária também como um ato de enunciação, considerando-se a questão de como a escrita literária transforma a linguagem, sendo que o principal ponto a ser colocado é o fato de “se tratar de uma enunciação escrita, uma enunciação diferida, já que cria momentos separados, ainda que inter-relacionados, de produção e recepção” (PINO & ZULAR, 2007, p. 69), ou seja, este ponto de vista leva em conta a recepção e o papel do leitor na construção de sentido.

Pino & Zular (2007), estudando esta questão, trazem à tona o caso de Proust em *Em Busca do Tempo Perdido*, cujo estudo genético levou em consideração “o tempo do enunciado (o tempo ficcional do enredo), o tempo da enunciação (quando, como e onde aquilo é enunciado) e o tempo da leitura” (...) que “se imbricam na constituição de seu universo ficcional” (p. 71).

No caso da crônica não é diferente e pode-se considerar o tempo do enunciado como sendo o tempo do fato recolhido pelo cronista-*flâneur*, com a posterior ficcionalização do mesmo, ou filtragem pela subjetividade do escritor; o tempo da enunciação sendo o tempo da publicação e profundamente ligado ao veículo que o transmite com toda a questão ideológica que permeia os meios de comunicação; e o tempo de leitura referente à recepção da mesma e ao movimento gerado pelo material lido no leitor. No caso da crônica que entra em diálogo efetivo com o leitor, há ainda um quarto tempo, o da produção do próprio leitor que envia opiniões e sensações ao escritor, podendo assim influenciar no ciclo de produção da próxima escritura e tornar-se parte das vozes que compõem o discurso dialógico do cronista cordial.

Pino & Zular (2007) seguem ainda seu estudo colocando em cena o caráter performativo da literatura, à medida que esta “constrói aquilo que fala, isto é, na medida em que ela constitui, pelo seu fazer, um mundo próprio que não existe senão quando de sua enunciação” (p. 42). Mais ainda,

o caráter performativo da literatura liga-se a própria constituição da ficcionalidade, isto é, a construção de universos imaginários que os textos literários colocam em movimento. Claro que isto depende de alguma constatividade e do contexto de produção e de leitura, o que leva alguns a caracterizar a literatura como uma hesitação mal resolvida entre o constativo e o performativo (PINO & ZULAR, 2007, p. 75)

No caso da crônica literária a hesitação é menor, pois, ao se lidar com material que é filtrado por uma subjetividade individual, ela constrói não só um universo ficcional, mas uma trama dialógica que, ao se construir, em virtude do veículo no qual se difunde, entra em contato direto com seus leitores e neles provoca uma reação imediata ao momento da leitura. Isso porque “a literatura depende do universo discursivo em que é produzida e lida. A ficcionalidade só se define de maneira relacional” (PINO & ZULAR, 2007, p. 75) e é dessa maneira relacional que se alimenta a crônica, retirando material do cotidiano e do âmbito privado, o fornecendo aos leitores e se retro-alimentando dos efeitos produzidos.

Assim, a crônica literária apresenta-se como uma narrativa do eu, um enunciado que apresenta problemas, pois se situa no limiar entre ficção e verdade. Kate Hamburger (1986) afirma que “faz parte de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não-ficção, isto é, como documento histórico” (p. 224) e que “o eu da narração em primeira pessoa é um sujeito de enunciação autêntico” (p.224), objetivando uma “verdade objetiva do narrado” (p. 224), ressaltando-se que

este mundo humano, por ser o objetivo da enunciação do narrador em primeira pessoa, nunca é descrito de modo inteiramente objetivo: sempre se mistura alguma opinião subjetiva com tal descrição no modo lógico-epistemológico como em qualquer enunciado em geral. (HAMBURGER, 1986, p. 228)

Considerando a crônica, portanto, como uma forma de narrativa do eu, mesmo em se tratando de material literário, ao colocar o mundo sob o viés de sua leitura individual, o autor acaba conseguindo alcançar o fingimento da ficção (HAMBURGER, 1986), pois ela chega ao “limite absoluto, que a narração em primeira pessoa não pode transpor, tendo de se limitar à esfera do enunciado da realidade. Nenhum fingimento, por mais em evidência que se

encontre, pode alterar esta narração em primeira pessoa, torná-la ficção.” (idem, p. 227). Mas esta verdade, ainda assim, será parcial e filtrada pela subjetividade deste eu enunciador.

Por poder alcançar este status de verdade, e por ser dialógica, a crônica pode alcançar eco em seus leitores, aproximando-se da carta, que segundo Kate Hamburger (1986), “recapitula um passado não muito remoto, um pedaço limitado de mundo e eventos e a reprodução de diálogos ocorridos “ontem” ou “há pouco”, não ultrapassa a possibilidade deste enunciado de realidade” (p. 229). O discurso do eu, assim como o da carta, “não é mimese. O discurso direto em seu relatório não é um recurso mimético, mas de certo modo o “empréstimo da palavra” à pessoa sobre a qual narra” (p. 231).

Desta forma verifica-se que a crônica é dialógica, pois traz a verdade do autor em suas linhas, é uma forma narrativa literária, pois traz tratamento estético e configura-se como uma narrativa do eu, ficando no limiar entre ficção e verdade, sendo que a veracidade conferida pelo eu que escreve em primeira pessoa é a responsável pela aproximação do gênero à epístola e à conseqüente necessidade do leitor de responder ao que se apresenta a ele nas páginas do jornal. Mas esta verdade, estando perpassada pela subjetividade do autor, pode ainda assumir formas ficcionais, aproximando-se do conto e da poesia, havendo ainda a possibilidade da instauração de uma persona narrativa que faça com que o pêndulo da balança entre ficção e confissão fique equilibrado, sem propriamente definir o gênero.

Neste ponto, seria então interessante assumir que cada autor acaba por definir uma marca estilística bastante forte dentro do espaço que lhe é destinado. A questão da subjetividade individual que faz com que cada autor tenha a liberdade de fazer seu recorte do mundo e dê a este recorte um tratamento estético diferenciado dos demais cronistas, acaba por conferir marcas singulares ao texto que somente tem em comum com outros textos o espaço que lhes abriga.

Michel Foucault (2006), ao discutir a questão da autoria, afirma que

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2006, p. 45)

Tomando-se assim a autoria, ela nos remete à questão proposta por Pino & Zular (2007), pois se o discurso literário, e dentro dele o discurso do cronista literário, pode ser tomado como fenômeno enunciativo, não se pode dissociar o discurso do sujeito enunciador.



Nesta mesma linha de raciocínio, o fenômeno da enunciação, por se tratar de um fenômeno da linguagem, comporta o caráter dialógico proposto por Bakhtin (2004) e a crônica, no limiar entre ficção e realidade, comporta as facetas do discurso do eu propostas por Hamburger (1986).

Na concepção de Kate Hamburger (1986), mesmo quando se pretende realidade, o discurso do eu acaba por se ficcionalizar, podendo ser comparado ao que Foucault (2006) chama de função autor e que, neste trabalho, havia sido denominado anteriormente como uma persona narrativa. Esta função autor é “assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46), fazendo com que o discurso que passa para as páginas de jornal seja polifônico, posto que é carregado da ideologia do autor, mas como discurso do eu, perpassado pela subjetividade individual deste autor, acaba ficcionalizado e dependente das forças que constroem o sistema literário no qual está integrado. Ou seja, ele é produto da sociedade para a qual escreve e dela se alimenta, mais uma vez fazendo com que a escrita diária do cronista seja um processo no qual o leitor interage diretamente com aquele que escreve, participando da mesma cena.

A resposta de Michel Foucault para a pergunta “O que é um autor?” é então:

O autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação de seu projeto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas, mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc. (FOUCAULT, 2006, p. 53-54)

Assim, o autor, o cronista, é aquele que organiza o cotidiano e o privado sob uma forma de expressão única: a do discurso individual do cronista-*flâneur* e atinge seu leitor através da habilidade narrativa e oratória.

## 2.2 A Criação por Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Abreu sempre se declarou como um escritor meticuloso, até mesmo um pouco “neurótico”, com a busca da palavra certa. Não negava sua escrita intimista, mas admitia fugir da influência de Clarice Lispector, que, segundo o escritor, o bloqueava.

Ao longo de sua carreira, reeditou vários de seus livros, nos deixando prefácios nas novas edições em que mostrava o quão crítico era em relação ao próprio trabalho e quanto praticava a reescritura nos momentos em que relia escritos antigos, não satisfeito com o que havia produzido anteriormente. Por seus depoimentos, podemos ver um escritor em busca de uma perfeição formal e de um efeito estético apurado, sempre inquieto com sua produção. Caio também se mostrava inquieto com a matéria de seus escritos, preocupado em alcançar o íntimo de seus leitores, levando a cabo a missão do artista que deve, de alguma forma, transmitir e transmutar sua vivência através de sua arte. Caio tentava alcançar os insondáveis recônditos da alma humana, inclusive da sua própria.

Em entrevista à publicação *Cegepê*, em outubro de 1970, ano da publicação de *Inventário do Irremediável* e de *Limite Branco*, Caio declarou que

Me perguntam, assim, o que tu achas de tal coisa. Pô, eu não sei o quê que eu acho. Na hora eu acho uma coisa, meia hora depois eu posso achar outra. Eu não tenho opinião formada sobre nada. Não acho que isso seja insegurança. Acho que é abertura, acho que tudo é passível de uma outra interpretação. (ABREU, 2005a, p. 347)

E mais adiante, afirma “Eu me sinto superfeliz quando encontro uma pessoa tão confusa quanto eu.” (ABREU, 2005a, p. 349), mostrando um Caio ainda em busca de opiniões próprias a respeito de si mesmo e do mundo que o rodeia, pouco interessado em servir de referência para as pessoas se não fosse através de sua arte. Sua experiência comunicável tinha que ser escrita e não falada, pela literatura e não pela exposição de sua figura como indivíduo público.

A primeira vez que eu escrevi um negócio eu tinha seis anos de idade. Eu tinha aprendido a ler e escrever e tal, em um mês, e a primeira coisa que eu fiz foi escrever um conto. Depois, sei lá, foi indo, assim, por necessidade de escrever. Quando eu escrevo eu consigo ordenar tudo aquilo que eu penso. Agora, quando eu falo ou quando eu sou, simplesmente, não consigo ordenar nada. Eu sou da maneira mais caótica possível. (ABREU, 2005a, p. 350)

Desde o início de sua carreira, Caio reforça a necessidade de escrever para se entender, se organizar.

Nesta mesma entrevista, ele deixa claras suas preferências pelo que era chamado por ele de mundo cão e pelas formas de expressão altamente populares.

Vocês já viram a Baby Consuelo alguma vez, na televisão? Eu acho ela genial. É o mundo cão, a boca do lixo, a glória. A mulher é cafona até o último fio de cabelo, é maravilhosa. (...) Eu gosto de Ângela Maria, acho a Ângela Maria divina. Agora minha paixão é a Marlene. (...) Bah, é a glória. *Bar Bagaceira* é genial! O Teixeirinha acho ruim mesmo. O Chacrinha acho maravilhoso. Uma das maiores emoções da minha vida foi ver a Wilza Carla vestida de Go Go Girl, de Girl a Go Go, sei lá, dançando num programa do Chacrinha. É uma maravilha, é o subdesenvolvimento completo, é a América Latina que tá falando, é a grossura total. (ABREU, 2005a, p. 349)

Em entrevista posterior, ao *Jornal Zero Hora* de Porto Alegre, publicada em 24 de dezembro de 1972, ele reafirma a sua concepção sobre a função da literatura.

A civilização está em crise. O homem desequilibrou a natureza. A natureza está reagindo. A arte, como produto do homem este em crise também. Acho que o homem não vai se destruir, não: vai reencontrar suas origens. Hoje toda arte é de transição. E sua função – da literatura – é alertar contra o perigo. Não um perigo específico, está entendendo? Mas o perigo de destruição do humano pelo homem. (ABREU, 2005a, p. 351)

Sua preocupação de artista era, portanto, não a de pintar a realidade nos moldes realistas, ou de escrever literatura engajada ou panfletária, mas sua preocupação era com o lado humano que, segundo ele, a humanidade estava perdendo e que era função do artista ajudar a resgatar.

Esta visão de mundo e da função da literatura, embora mais tranqüila, ainda seria traço marcante do escritor já em sua fase madura. Ao reeditar *Inventário do Irremediável*, então rebatizado de *Inventário do ir-remediável*, Caio escreve um prefácio, em 1995, intitulado *Bodas de Prata*, no qual justifica sua decisão de reeditar o livro e demonstra todo o seu trabalho de, podemos dizer, recriação da obra publicada em 1970.

Por que retomá-lo agora, 25 anos depois? Primeiro, ainda acredito nele. Segundo, é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?). Terceiro: acho que deve-se insistir na permanência de tudo aquilo que desafia Cronos, o deus-Tempo cruel, devorador dos próprios filhos. Esta reedição fica, assim, como uma espécie de comemoração das minhas, digamos, bodas de prata com a literatura... (ABREU, 1995, s.p.)

O artista decide reeditar a obra, mas não sem antes reformulá-la, agora sob o crivo de um escritor mais maduro que não resiste em se auto-analisar, auto-criticar e dedicar-se ao

extensivo trabalho de, não só reorganizar seus contos, mas reescrever alguns em busca da linguagem perfeita, da forma mais bem acabada artisticamente. Mas sua decisão reside principalmente não no fato da qualidade estética de seu trabalho, que merece reavaliação, mas no valor que ela ainda possa ter enquanto literatura, que desafia o tempo e permanece tendo algo a transmitir a seus leitores.

Caio também é consciente das influências presentes em seu trabalho de iniciante que já denunciava a qualidade do trabalho do escritor maduro, mas ainda era povoado do estilo de suas próprias leituras, fato identificado e criticado pelo autor anos mais tarde.

Creio que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como *Corujas* ou *Triângulo Amoroso: Variação sobre o Tema*. Mas há ainda outras influências: a do *nouveau roman* francês de Robbe-Grillet, Natalie Sarraute e Michel Butor, num conto como *Ponto de Fuga*, e também do realismo-mágico latinoamericano (em *O Ovo* ou *O Mar Mais Longe Que eu Vejo*), vagas alegorias sobre a ditadura militar do País. Há meros exercícios de forma e estilo, além de textos demasiado pessoais, que soam como trechos de cartas ou diário íntimo. (ABREU, 1995, s.p.)

Esta “falha”, identificada pelo autor, de escrever textos demasiado pessoais, muito embora rechaçada por ele, acabou por se transformar em uma de suas marcas estilísticas ao longo de sua obra. Com relação as suas influências, em entrevista concedida em 1988, ele voltaria a reafirmar sua “fuga” de Clarice Lispector e se declararia mais próximo a Drummond. “Você sabe que me proibi de ler Clarice? Realmente ela me marcou muito, mas acho que existe mais influência de Drummond no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada. Às vezes, acho que tenho mais influência da poesia do que da prosa.” (IEL, 1995, p. 5)

Caio já não é tão complacente com a reedição de *Limite Branco*; no prefácio escrito para a reedição de 1992, ele argumenta que

Relendo-o – e foi, juro, quase insuportável reler/rever estes últimos 25 anos -, fiquei chocado com sua, por assim dizer, inocência. E digo “por assim dizer” porque essa *inocência* do personagem Maurício (e do Caio que o criou) tem muito de falso pudor, de medo, moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisas assim. Não fosse a insistência do editor Pedro Paulo de Sena Madureira, que parece acreditar nele, honestamente eu teria preferido manter bem longe do público todas essas precariedades constrangedoras de escritor e ser humano principiantes. (ABREU, 2007, p. 16)

Contudo, ele admite que a estrutura do romance lhe agrada, embora as marcas pessoais do Caio jovem escritor lhe incomodem. A dureza da crítica do próprio autor não é, contudo, a visão de Ítalo Moriconi, que abre a edição de 2007. O crítico percebe na escrita iniciante as

características preponderantes da obra de Caio como um todo. “Já em Caio, a estetização poética é buscada em cada parágrafo, em cada linha. E os fãs do escritor sabem muito bem que esta haveria de constituir característica central de sua arte: buscar uma escrita poética para relatar o mais banal do cotidiano. Banal, porém sofrido.” (MORICONI, 2007, p. 8). Esta banalidade a que se refere o crítico é a vida como ela é, a vida do indivíduo não reificado que é capaz de ser identificado por cada outro indivíduo que ler o trabalho de Caio, pois Caio escrevia não sobre o exterior, mas sobre a interioridade humana. “Pois para Caio o importante era ser capaz de objetivar ao máximo a interioridade do sujeito. Daí que a poética de sua prosa é basicamente a do correlato objetivo.” (MORICONI, 2007, p. 11) Esta interioridade era representada através de um trabalho apurado de linguagem, na tentativa de conseguir fazer com que esta traduzisse o indizível. “Como na escrita do eu em Clarice, existe na de Caio a frustração pela insuficiência da escrita em dizer o viver, acompanhada do esforço verdadeiramente crítico-estético de construir uma linguagem capaz de preencher o escrever com vida sendo vivida.” (MORICONI, 2007, p. 10).

No prefácio da reedição de *O ovo apunhalado*, em 1984, originalmente publicado em 1975, Caio demonstra maior satisfação com seu trabalho, embora mantenha a consciência do escritor em processo. Segundo ele, *O ovo apunhalado* “marca a transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores – mal-editados, mal-distribuídos – para um espécie de profissionalismo. E digo espécie porque, hoje, quase dez anos depois, esse pro-fis-si-o-na-lis-mo continua ainda em esboço” (ABREU, 2001, p. 9).

Neste prefácio, Caio mostra a forma intuitiva de seu processo de criação e ressalta, de maneira subliminar, e mais uma vez, como seus textos carregam em si o próprio autor.

De alguns textos (como “Retratos”), sou capaz de lembrar até a hora e a cor do dia em que escrevi (no apartamento de meu primo Francisco Bittencourt, sobre o cinema Rozy, em Copacabana). De outros (como “Eles”), não consigo lembrar absolutamente nada. Nem sequer precisar de onde exatamente brotaram – de que região submersa da cabeça, de que fugidia impressão do real. Mistério. *Revê-los foi como rever a mim mesmo.* (grifo meu) (ABREU, 2001, p. 10)

A expressão “brotar” para designar o primeiro contato com a matéria de sua criação mostra um autor que sente sua literatura como algo visceral, algo que “brota” de seu inconsciente para depois ser lapidado. Primeiro a sensação e a emoção e depois a forma, o trabalho. Caio ainda afirma que esta matéria, que “brota” de seu inconsciente, é também extraída do fundo da alma e da mente do ser humano conflituoso, sobre e para quem escreve.

Este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé. Essa mesma que me alimenta até hoje, e que me faz ser capaz – como neste momento – de ainda me emocionar ouvindo os Beatles cantarem coisas como “all you need is love, love, love”. Terminada a revisão, fica uma certeza não sei se boa ou meio suicida de que, apesar de tudo, não arredei um pé das minhas convicções básicas. (grifo meu) (ABREU, 2001, p. 10)

Importante ressaltar que, o escritor que se revisita em 1984, ainda mantém suas convicções de 1975, e que, apesar de renegar, nos prefácios aos dois livros anteriores, a ingenuidade e a presença autobiográfica em seus textos, é dominado pela paixão como afirma Lygia Fagundes Telles no prefácio à primeira edição.

Caio Fernando Abreu assume a emoção.

Emoção esta que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos atinge a rara plenitude próxima de um estado de graça. Linguagem que o coloca na família dos possessos (que já nos deu um Van Gogh, um Dostoievski, um Orson Welles), cultivadores não só da “paixão da linguagem”, na expressão de Octavio Paz, mas também da “linguagem da paixão”. (TELLES, 2001, p. 14)

A escritora ainda ressalta, assim como fez Ítalo Moriconi (2007) ao falar de *Limite Branco*, que o mundo retratado é o mundo da dor e do sofrimento, ou seja, o mundo interior, ou ainda, o indizível humano, como preferiu Caio.

O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão-se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível, porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor. (TELLES, 2001, p. 13)

Esta parece mesmo ser a característica mais marcante do estilo de escrita de Caio Fernando Abreu, consenso entre críticos que leram sua obra. No prefácio à reedição de *Pedras de Calcutá*, publicado originalmente em 1977, José Castello identifica a forma desesperada da escrita de Caio e o paralelo entre a angústia do que escrevia e sua própria existência.

A literatura de Caio Fernando Abreu é puro sangue. É uma espécie mal disfarçada, e até despudorada, de reportagem interior. Caio compôs suas ficções e construiu seus personagens a partir dos piores e mais dolorosos restos de sua existência. Restos? Não seria mais correto dizer tesouros?

(...)

Contra o que gritava, contra o que escrevia? Contra si mesmo, e aquelas partes de si que não podia aceitar, ou não podia dominar. Caio escrevia para lutar. (CASTELLO, 2007, p. 9)

José Castello identifica na escrita de Caio a necessidade e a urgência de escrever para se compor, para lutar contra o inexorável da existência, fato que será confirmado posteriormente pelo próprio escritor em sua correspondência. O crítico também constata a vocação da literatura de Caio, como afirmado por ele próprio em seus depoimentos do início dos anos 70, de exercer uma função, de ter um destinatário para quem o que escrevia pudesse causar algum efeito transformador. “Literatura de sangue, que derrama sangue, que faz doer, mas que também desintoxica e purifica. Uma literatura que cura – se entendermos a cura não como salvação, mas como celebração.” (CASTELLO, 2007, p. 10)

O crítico aponta também o paralelismo entre a escrita e a vida do Caio que se via em seus textos após revisá-los. “Caio foi um desses escritores que ‘sofrem’ do que escrevem. Não há distinção entre vida e literatura.” (CASTELLO, 2007, p. 12). E afirma que a dor pulsante presente em seus escritos possui um elemento catártico para quem lê, pois, quem lê Caio Fernando Abreu, deve “revirar esse sofrimento e dele retirar a grandeza de existir.” (CASTELLO, 2007, p. 13)

Esta mesma imagem, a do sangramento/sofrimento, foi usada por Caio em carta a José Marcio Penido, escrita em 22 de dezembro de 1979 e sobre o processo de criação de seu livro *Morangos Mofados*, mostrando o quão visceral era seu processo de escrita.

Cadê o romance. Quêê a novela, quêê a peça teatral? DANEM-SE demônios. Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, “apaga o cigarro no peito/ diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo”. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. **E não importa a forma, não importa a função social, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te.** (grifo meu) Você não está com medo desta entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida. (ABREU, 2005b, p. 153-154)

Caio quase sempre se refere a esse primeiro contato com a matéria a ser trabalhada como algo quase inconsciente, que vem de algum recôndito profundo que nem mesmo ele sabe de onde vem, como se o ato da escritura beirasse o mágico. E neste primeiro momento, conforme o grifo, nada importa, nem forma, nem função, que serão trabalhadas e pensadas posteriormente, mas sim a matéria que sangra, ou ainda, a “matéria vertente”, a que se refere Riobaldo de Guimarães Rosa. O termo “auto-exorcismo” reitera o caráter de purgação que a

criação literária tinha para o escritor, que ainda recomenda ao amigo que busque em si mesmo a “matéria vertente”.

Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, no fundo do poço do inconsciente: é lá que está seu texto. Sobretudo, não se angustie procurando-o: ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do inconsciente.

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. (grifo meu) Pode até sair uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho – e posso estar enganado – que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea seca (grifo meu) a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Você sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2005b, p. 154-155)

Caio deixa claras neste trecho as etapas de seu processo, “vomitar, amoldar a gosma e transformá-la”, deixa clara também a influência sartriana, a náusea do viver que lhe impregna a vida e a obra, fruto de uma consciência elevada a respeito das mazelas humanas que ele pretende traduzir e lapidar em forma de texto, que pode até transformar-se numa flor, após um apurado trabalho artístico. Ele se mostra visceral e meticuloso, catártico e consciente do trabalho do escritor. Um trabalho sem pressa, que pode ser revisitado quantas vezes forem necessárias, como ele próprio diz, na mesma carta, sobre um dos contos de *Morangos Mofados*. “Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio – porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. (ABREU, 2005b, p. 156). Em entrevista concedida para o suplemento de *Autores Gaúchos*, dedicado a ele, Caio confirma a relação mística entre ele o texto, “No primeiro momento de escrever, é totalmente intuitivo. Depois vem o trabalho braçal. Os Dragões, eu reescrevi seis ou sete vezes, mas parti para o trabalho só depois que tinha a magia dele controlada.” (IEL, 1995, p. 5).

Numa entrevista ao *Correio Brasiliense*, em 30 de janeiro de 1984, Caio já havia comentado sua relação com a teoria literária e com a compreensão intelectual de sua obra, mais uma vez reiterando a aura de mistério que envolve seu processo de criação.



Procuro deixar à parte essa compreensão muito intelectual do que estou fazendo. Deixo as teorias sempre de lado. Fiz Faculdade de Letras durante dois anos e fiquei intoxicado, com medo de elocubrações. Gosto de Pound, leio com muita atenção, mas quando você lida com ficção, lida com emoção, está perto do mistério. E com o mistério não se pode mexer. Escrevi essas histórias porque elas exigiram que eu as escrevesse. Vivo em um tempo e tento compreendê-lo através da palavra escrita. (ABREU, 2005c, p. 255)

Em outra entrevista, ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 23 de março de 1988, Caio comenta também sua relação com o ato de escriturar, deixando agora bastante nítida a necessidade de escrever para compreender-se. “Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente...” (ABREU, 2005c, p. 260), ou como diz no prefácio à reedição de “Triângulo das Águas”, “Acabo sempre fazendo coisas para não gritar, como contar esta história.” (ABREU, 2005d, p. 13-14).

Contar histórias era, para Caio, necessidade vital, transmitir experiências, vivências, de si e do que viveu, como um verdadeiro narrador que elege a escrita para comunicar aquilo que sua “caótica existência” não permite verter através da fala.

Quando questionado se procurava ser fiel à realidade quando escrevia, Caio responde que existem várias realidades, mostrando que o mundo que tenta representar é o das emoções, o do íntimo do ser humano. “Tem a realidade mental, a social, a realidade que é a soma de várias realidades. Não sei, a realidade é um cebola cheia de capas. Talvez tudo que eu vejo seja uma grande distorção das minhas emoções. Acho muito difícil definir o que é real.” (IEL, 1995, p. 5)

É dessa forma, sentindo, pulsando e escrevendo, que o escritor já consciente da doença que lhe tiraria a vida em 1996, mostra que o modo de ser e de escrever que sempre acompanharam sua vida literária mantiveram-se constantes ao longo do tempo. No prefácio ao livro *Ovelhas Negras*, coletânea de contos esparsos que haviam sido deixados de lado em outros livros, afirma, em 1995, “remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço algo informe do Kaos. Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o in ou dis-forme.” (ABREU, 2002a, p.4)

A matéria que o seduzia continuava sendo o intangível e a necessidade de viver se ligava à necessidade de continuar escrevendo, como afirma em entrevista concedida ao *Jornal da Tarde* em 11 de outubro de 1994, ao falar sobre a doença e a forma como estava lidando com a proximidade da morte.

Eu a vi como uma benção. Eu acho que quando supunha ser sadio é que estava doente. Agora que estou com AIDS me sinto saudável. Me veio uma visão das prioridades de minha vida. Como talvez eu tenha pouco tempo e muitas coisas para escrever, tive que ordenar as coisas. (ABREU, 2006a, p. 277)

E expressa sua eterna vocação para escrever sobre o que lhe é familiar, como havia aconselhado o amigo José Marcio Penido.

Eu gostaria de reescrever o mito de Ícaro. Mas nunca fui à Grécia. Preciso ir para ver a luz da Ilha de Creta. Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências. (ABREU, 2006a, p. 277-278)

Percebemos pelas palavras e depoimentos do próprio autor que sua “poética”, por assim dizer, é a da escrita íntima, visceral, que jorra para o papel a despeito da vontade e do controle do autor. Cada linha advém da experiência íntima, daquilo que foi visto e vivido pelo próprio autor, transformando sua escrita em algo não só intimista, mas também pessoal, beirando o autobiográfico. A forma e a lapidação são fruto de um árduo trabalho de busca da palavra certa, “redonda, sonora, rítmica, musical, mágica” (IEL, 1995, p. 5) com a deliberada intenção de tocar, de fazer sentido, de causar alguma mudança no interior, estreitando com seu leitor, um diálogo entre almas.

### 3 A *FLÂNERIE* DE CAIO FERNANDO ABREU

#### 3.1 Um esboço de classificação

Numa primeira abordagem de análise das crônicas que compõem *Pequenas Epifanias*, foram estabelecidos alguns critérios. Em primeiro lugar, tomou-se a questão relativa à matéria da crônica. Conforme apontado nos capítulos anteriores, esta matéria é o cotidiano perpassado pela subjetividade do autor. No caso de Caio, esta apreensão do cotidiano se dá de forma bastante particular, sugerindo, conforme apontado por Michel Foucault (2006), uma marca estilística que identifica o conjunto de suas publicações. Esta marca seria a matéria sobre a qual versam suas crônicas, a saber, fatos relacionados à própria existência do cronista.

Para que uma tipologia seja traçada, é importante estabelecer a distinção entre o que aqui passamos a chamar de cronista e autor. O cronista seria a função autor foucaultiana, ou seja, a persona criada pelo autor e que ganha voz nas páginas dos jornais. Quanto mais a crônica se aproxima do domínio da ficção, mais descolada da pessoa física do autor fica a função autor. Assim, definem-se dois campos, o da verdade, com a figura do cronista e do autor praticamente indissociadas, e o da ficção, com estas duas figuras distanciadas.

A esfera e o campo da crônica vão, assim, definir sua tipologia. De acordo com a análise das crônicas de *Pequenas Epifanias*, elaboramos cinco categorias, ou tipos, de crônicas criadas por Caio Fernando Abreu. São elas:

Epifania: um momento qualquer que traz uma revelação existencial. Aqui não há plena identificação entre cronista (função autor) e autor (pessoa empírica).

Cotidiano: fatos da vida social, texto onde a polifonia é clara, pois a ideologia do autor se revela através da fala do cronista.

Reflexão: o próprio cronista, totalmente identificado com Caio Fernando Abreu, reflete acerca de determinado assunto, revelando verdades interiores. Podem ser acerca de fatos não relacionados à vida íntima do cronista, ou ainda, baseados em suas memórias.

Catártica: o cronista, através da ficção, revela algo, transmite uma mensagem, não pelo diálogo direto com o leitor, mas pelo efeito que neste provoca. Não pertence nem à esfera do público, nem à do privado.

Fabular: o cronista cria uma história claramente ficcional, mas transmite sua moral, não através de um narrador onisciente e convencional, mas através de uma interlocução direta com o leitor, que sabe que quem lhe está contando aquela história é o cronista.

Para auxiliar este esforço de traçar uma tipologia das crônicas de Caio, estabelecemos dois parâmetros de análise: a esfera da matéria da crônica, pública ou privada, e o campo onde ela se situa, verdade ou ficção. Observamos que podem haver crônicas que pertençam a uma esfera e a um campo híbridos.

### **Esfera**

Privada: fatos que remetem a uma experiência particular do cronista.

Pública: fatos que remetem à vida social em geral.

Privada/Pública: fatos que partem da vida social geral e fazem um intercâmbio com a experiência pessoal do cronista.

### **Campo**

Verdade: uma narrativa do eu, ou do cotidiano, onde a figura do autor aparece mais nitidamente.

Ficção: narrativas ficcionais que se aproximam de outros gêneros narrativos, como, por exemplo, o conto.

Verdade/Ficção: uma narrativa do eu que, devido ao fato de não apresentar uma plena identificação entre o cronista e o autor, acaba por ficar no limiar entre ficção e verdade.

O quadro a seguir mostra, para cada uma das crônicas de *Pequenas Epifanias*, a classificação de seu tipo, o campo e a esfera a que pertencem e o tema sobre o qual versam.

	<b>Tipologia</b>	<b>Esfera</b>	<b>Campo</b>	<b>Tema</b>
Pequenas Epifanias	Epifania	Privada	Verdade/ Ficção	Encontros e Desencontros
Em memória de Lílian	Cotidiano	Pública	Verdade	A morte da atriz Lílian Lemmertz
Infinitamente pessoal	Epifania	Privada	Verdade/ Ficção	Um encontro e o medo da entrega
Extremos da paixão	Reflexão	Pública/ Privada	Verdade	O amor

Deus é naja	Reflexão	Privada	Verdade	O poder do riso
Calamidade pública	Cotidiano	Pública	Verdade	A cidade de São Paulo
Quando setembro vier	Catártica	Privado	Verdade/ Ficção	Um dia perfeito Resposta aos leitores que achavam suas crônicas tristes
Zero grau de libra	Cotidiano	Pública	Verdade	Pedido a Deus pelos seres da cidade
O mistério do cavalo de Édipo	Catártica		Ficção	Paródia de uma tragédia grega
O rosto atrás do rosto	Catártica		Ficção	Conto sobre as máscaras que os homens usam
Divagações na boca da urna	Cotidiano	Pública	Verdade/ Ficção	Política
No centro do furacão	Reflexão	Privada	Verdade/ Ficção	Voragem
Ao momento presente	Reflexão	Privada	Verdade	Conselhos sobre como viver o momento presente
A mais justa das saias	Cotidiano	Pública	Verdade	Mortes causadas pela Aids
Uma fábula chatinha	Catártica		Ficção	A morte
Anotações insensatas	Reflexão	Privada	Verdade/ Ficção	O amor
As primeiras azaléias	Epifania	Privada	Verdade/ Ficção	Observando pessoas da janela
Carlos chega no céu	Cotidiano	Pública	Ficção	A morte de Carlos Drummond de Andrade
61: verdade interior	Reflexão	Privada	Verdade	A paz da solidão.
Pálpebras de neblina	Epifania	Pública/ Privada	Verdade	A miséria do outro que se revela maior que a

				do eu.
Por trás da vidraça	Fabular	Privado	Verdade/ Ficção	Um sonho
Uma história de fadas	Fabular		Ficção	A esperança
Na terra do coração	Reflexão	Privado	Verdade	O íntimo do cronista
Carta anônima	Fabular	Privado	Ficção	Simulação de uma carta de amor.
Lição para pentear pensamentos matinais	Reflexão	Privado	Verdade/ Ficção	Pensamentos indesejáveis que nos invadem pela manhã
Ser um brasileiro num dia de dezembro	Fabular	Público/ Privado	Verdade/ Ficção	Pedidos a um anjo por um ano melhor
Reflexões de um fora-da-lei do Atrolho	Cotidiano	Público	Verdade	A confusão da cidade de São Paulo
Existe sempre alguma coisa ausente	Epifania	Privado	Verdade	Descobertas em andanças por Paris
A fúria dos jovens e a paz dos velhos	Epifania	Privado	Verdade	Encontro com uma tradutora francesa
Primeira carta para além dos muros	Reflexão	Privado	Verdade	O escritor internado – a alucinação
Segunda carta para além dos muros	Reflexão	Privado	Verdade/ Ficção	O escritor internado – a alucinação
Última carta para além dos muros	Reflexão	Privado	Verdade	A aceitação da doença
Hamburgo, 11 de outubro de 1994	Cotidiano	Público	Verdade	Carta fictícia a FHC
Oito cidades alemãs e um Brasil	Reflexão	Privado	Verdade	A literatura brasileira vista no exterior
Para ler ao som de Vinicius de Moraes	Cotidiano	Público	Verdade	Sobre o Rio de Janeiro
Até que nem tão eletrônico assim	Reflexão	Privado	Verdade	O primeiro computador e o

				impacto sobre a escrita
Um uivo em memória de Reinaldo Arenas	Cotidiano	Público	Verdade	Uma análise sobre Fernando Arenas
Breves memórias de um jardineiro cruel	Reflexão	Privado	Verdade	As práticas do escritor como jardineiro
As nuvens, como já dizia Baudelaire	Fabular	Privado	Verdade/ Ficção	A nuvem anjo
Breve introdução ao estudo do ciclo seco	Reflexão	Privado	Verdade	O ciclo seco dos homens
A cidade dos entretons	Reflexão	Privado	Verdade	A relação do escritor com Porto Alegre
Para lembrar Tia Flora	Reflexão	Privado	Verdade	A família personificada em Tia Flora
A morte dos girassóis	Reflexão	Privado	Verdade	Aprendizagem com as flores
O ciclo seco ataca outra vez	Epifania/ Reflexão	Privado	Verdade	Ditos populares
Os mistérios da Páscoa	Reflexão	Privado	Verdade	Questionamentos sobre os rituais da Páscoa
Novas notícias de um jardim ao sul	Reflexão	Privado	Verdade	As práticas do escritor como jardineiro
O livro da minha vida	Reflexão	Privado	Verdade	Um livro marcante
O desejo mergulha na luz	Cotidiano/ Reflexão	Público	Verdade	A morte de um ator que sofria de Aids
S.O.S. para um jardim de inverno	Reflexão	Privado	Verdade	A falta de vida durante o inverno
Autógrafos, manias, medos e enfermarias	Cotidiano/ Reflexão	Público	Verdade	Comportamento de autores em noite de autógrafos e anúncio de sua própria noite de autógrafos de <i>Ovelhas Negras</i>

Paisagens em movimento	Reflexão	Privado	Verdade	A beleza do olhar quando se está viajando
Sugestões para atravessar agosto	Reflexão	Privado	Verdade	Como escapar da melancolia do mês de agosto
Agostos por dentro	Epifania	Privado	Verdade	O sentimento de começar a partir
Para uma companheira inseparável	Reflexão	Privado	Verdade	A tosse que tornou-se companheira insuportável do escritor
O mergulho do Príncipe Bailarino	Fabular	Público	Verdade/ Ficção	A morte de Rainer Vianna
Aos deuses de tudo que existe	Reflexão	Privado	Verdade	A sobrevivência a mais um inverno
Delírios de puro ódio	Cotidiano/ Reflexão	Privado	Verdade/ Ficção	O ódio ao cotidiano que vivemos
Frida Kahlo, o martírio da beleza	Cotidiano/ Reflexão	Público/ Privado	Verdade	A dor do escritor comparada com a de Frida Kahlo
Entrevisão do trem que deve passar	Fabular	Privado	Verdade/ Ficção	A morte
Os anjos da febre e a mão de Deus	Epifania	Privado	Verdade/ Ficção	Os delírios da febre
Mais uma carta para além dos muros	Epifania	Privado	Verdade/ Ficção	A face da morte
No dia em que Vargas Llosa fez 59 anos	Reflexão	Privado	Verdade	Um dia sem conseguir escrever

Tomemos como um primeiro exemplo a crônica *Pequenas Epifanias*, que dá nome ao livro, e que narra um encontro que não se concretiza em uma relação, mas revela algo ao cronista, que se identifica trabalhando o texto em primeira pessoa e se dirige diretamente ao leitor logo no início da crônica. “Há alguns dias, Deus – ou isso que chamamos assim, tão



descuidadamente, de Deus – enviou-me certo presente ambíguo: uma possibilidade de amor. Ou disso que chamamos, também com descuido e alguma pressa, de amor. E você sabe a que me refiro.” (ABREU, 2006b, p. 21).

Esta crônica foi definida como epifania, uma vez que, a partir de um pequeno fato, o autor realiza uma descoberta. “Além disso, sem perceber, eu estava dentro da aprendizagem solitária do não-pedir. Só compreendi dias depois, quando um amigo me falou – descuido também – em *Pequenas Epifanias*. Miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a-dia.” (ABREU, 2006b, p.22).

O tratamento estético dado ao texto beira a linguagem poética e, apesar de haver um fato sendo narrado, não há marcas textuais (como nomes, locais, datas) que localizem o texto plenamente com o que foi definido com o campo da verdade, permanecendo a dúvida entre a voz do cronista e a da pessoa empírica do escritor. Permanecendo a dúvida, classificamos o texto no limiar entre verdade/ficção, como um texto intimista, mas onde a figura do autor Caio Fernando Abreu e a persona do cronista Caio Fernando Abreu podem ser isoladas. Notamos, contudo, a característica peculiar de muitos de seus textos: adotar um tom íntimo e falar diretamente ao leitor.

Por fim, ao término do texto, o cronista termina o ciclo da revelação:

Curvo a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira de dentro de mim, posso tocar também em outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que reponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome. (ABREU, 2006b, p. 23)

Por se tratar de um fato narrado em primeira pessoa, como se realmente tivesse acontecido com o cronista, situamos a matéria da crônica na esfera do privado, das experiências pessoais, embora, ressaltamos, não haja dados que estabeleçam uma relação direta com a realidade do autor.

Um outro tipo de texto aqui estabelecido é o que se refere ao cotidiano, como a crônica *Hamburgo, 11 de outubro de 1994*, onde o cronista toma um fato da vida real e o comenta, deixando clara sua posição ideológica e escolhendo a forma da epístola para se dirigir diretamente a um interlocutor, no caso o presidente recém eleito, Fernando Henrique Cardoso. O cronista também se identifica claramente através do texto, escrevendo-o em primeira pessoa.

Caro senhor presidente eleito Fernando Henrique Cardoso:

Sei que é uma ousadia dirigir-me ao senhor assim, desta maneira meio estabanada. Aprendi na escola, há tantos anos que já esqueci, que deveria dirigir-me ao senhor como “Vossa Excelência” ou algo assim. Mas hoje, ao despertar muito cedo neste Hotel Schwanenwik, que parece saído, de um filme dos anos 40, espiando pela janela as árvores começando a ficar douradas no parque em frente ao lago, me surpreendi pensando com força e fé no senhor e no Brasil. (ABREU, 2006b, p. 115)

O cronista identifica a situação real já no início da crônica, datando o texto e logo depois mencionado a fonte de onde retirara a informação. “Nos últimos dias, li nos jornais europeus que o senhor foi eleito sem necessidade de um segundo turno”. (ABREU, 2006b, p. 115). Por tratar-se de fato histórico, a matéria da crônica é facilmente identificada como pertencendo ao campo da verdade.

O cronista assume sua posição, “Não votei no senhor. Aliás, não votei em ninguém.” (ABREU, 2006b, p. 115) e se coloca não como cronista, mas como cidadão comum, “E falo não como escritor ou jornalista, mas como brasileiro comum.” (ABREU, 2006b, p. 115) e termina com um pedido, “Seja justo, honesto, amoroso. Boa sorte.” (ABREU, 2006b, 117), deixando claro que se trata de sua opinião pessoal à respeito de fato relevante a vida pública brasileira.

Um outro tipo de crônica, foi o definido como catártica, que pertence ao campo da ficção, como por exemplo *O rosto atrás do rosto*. Surge um narrador, totalmente diferenciado da figura do autor e também da do cronista, e o efeito provocado no leitor advém da polissemia do texto que admite múltiplas interpretações e, portanto, pode transmitir diferentes mensagens.

Trabalhando com a metáfora das máscaras, Caio cria uma história que revela as múltiplas faces que um indivíduo pode ter.

Então ele viu o outro rosto. E era lindo, o outro rosto. Ele ficou olhando, encantado com tanta beleza. Mas o outro rosto não se movia.

Era tão bonito o outro que ele não resistiu à tentação de tocá-lo. Talvez não devesse, pensou. Quando pensou, já era tarde demais. Tinha estendido a mão para tocar devagarzinho na pele do outro rosto. Deslizou as pontas dos dedos pela pele macia do outro rosto. O outro rosto não se movia. (ABREU, 2006b, p. 46)

E finaliza, “Foi então que o próprio rosto – que não era o outro rosto nem o rosto de outro, mas sim o próprio rosto vivo por trás da máscara morta de outro rosto – finalmente começou a se mover. E disse:” (ABREU, 2006b, p. 48). A crônica se parece com os contos de Caio, com pontuação inusitada e deixando algo no ar para fomentar a reflexão e a imaginação do leitor. Neste tipo de crônica não cabe definir a esfera da matéria, se pública ou privada, pois esta é totalmente ficcionalizada.

Em uma outra crônica interessante, *Quando setembro vier*, apesar de classificada como catártica, pois o autor deseja, a princípio, transmitir uma mensagem sem dialogar diretamente com o leitor, mas provocando nele um efeito de leitura, verificamos a mescla de ficção e realidade. O cronista/narrador inicia a crônica com uma narração ficcional a respeito de seu dia, como se tudo estivesse perfeito.

Na sala, encontrei a mesa posta para o café – leite e pão frescos, mamão, suco de laranja, o jornal ao lado. Comi bem devagarinho, lendo as notícias do dia. Tudo estava em paz, no Nordeste, no Oriente Médio, nas Américas Central, do Norte e do Sul. Na página policial, um debate sobre a espantosa diminuição da criminalidade. Comi, li, fumei tão devagarinho que mal percebi que estava atrasado para o trabalho. Achei prudente ligar, avisando que iria demorar um pouco. (ABREU, 2006b, p. 37)

A mescla de fatos referentes ao cotidiano mencionados de forma inversa à real situação, confere um tom irônico ao texto, que gira sempre no campo do ficcional até que um P.S. ao final da crônica põe fim à farsa do cronista.

PS – Andaram falando que minhas crônicas estavam tristes demais . Aí escrevi esta, pra variar um pouco. Pois como já dizia Cecília/Mia Farrow em *Rosa Púrpura do Cairo*: “Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida...” Fred e Ginger dançam vertiginosamente. Começo a sorrir, quase imperceptivelmente. Axé. E The End. (ABREU, 2006b, p. 38-39)

O final *non sense* quebra com a estrutura narrativa anterior, onde havia um narrador em primeira pessoa que contava seu mais perfeito dia, num mundo mais perfeito ainda, tudo claramente ficcional, bastando uma simples verificação dos fatos relacionados ao mundo real. A quebra e o efeito catártico se dão, não por uma mensagem subentendida, mas pela entrada direta em cena do cronista, agora identificado como ele mesmo e revelando que a ficção havia sido criada como forma de rebater críticas de seus leitores. O final, com a clássica expressão que finaliza filmes norte-americanos, “The End”, reforça mais uma vez o tom ficcional da trama inventada para satisfazer leitores ansiosos por histórias mais positivas. Há aqui uma intromissão do campo da verdade em meio ao campo ficcional e uma mistura de vozes, primeiro a do narrador em primeira pessoa e depois a do cronista revelado e que se assume autor da ficção. Podemos também afirmar que esta crônica remete ao campo do privado, pois o autor traz para dentro do texto a intimidade de sua relação com seus leitores.

A classificação da crônica fabular difere da crônica classificada como catártica, uma vez que o autor insere elementos textuais que fazem com que o leitor identifique o cronista e o espaço da crônica através de intromissões do narrador/cronista, que deliberadamente rompe a ficção para mostrar-se presente, não de forma ostensiva como em *Quando setembro vier*, mas

de uma forma mais sutil como em *Uma história de fadas*, “Aconteceram milhares de coisas que não tem espaço aqui pra contar.” (ABREU, 2006b, p. 82) O autor ainda tenta imprimir um caráter de veracidade a sua fábula, conversando com o leitor diretamente e insinuando ter sido testemunha do ocorrido. “Não garanto que foi feliz para sempre, mas o sorriso dele era lindo quando pensou todas essas coisas – ah, disso eu não tenho a menor dúvida. E você?” (ABREU, 2006b, p.84)

As crônicas classificadas como crônicas de reflexão constituem a maior parte dos textos presentes em *Pequenas Epifanias* e algumas delas, quando lidas em conjunto, constituem verdadeiras séries de relatos intimistas, como veremos a seguir.

### **3.2 A fase intimista e o efeito autobiográfico**

Após a publicação das cartas para além dos muros e da descoberta da AIDS, as reflexões de Caio ficam muito mais intimistas, muito mais particulares, revelando a vida privada e familiar do escritor, sua relação com Porto Alegre e lembranças da infância.

O autor parece querer passar sua história a limpo, buscando no fundo de suas raízes as respostas para seu atual estado de espírito. Não mais São Paulo, com sua poluição, mas o Menino Deus com Porto Alegre em volta. Não mais personalidades, mas personagens pitorescas de sua própria família. Não mais o escritor cosmopolita, mas o homem que cuida do jardim e reflete sobre a vida.

Nota-se um predomínio da exposição do privado e do campo da verdade, com o autor mostrando aos seus leitores seu cotidiano e suas experiências pessoais, constituindo um memorial através das páginas do jornal. A forma eleita por Caio Fernando Abreu foi a de executar sua *flânerie*, a partir de certos eventos particulares, para dentro de si mesmo, transformando sua prática de cronista numa conversa íntima com seus leitores, expondo seu cotidiano e, a partir dele, tecendo reflexões sobre o sentido da vida. Sua marca autoral é, pois, a eleição da escrita de si através do espaço público do jornal, executando o papel do cronista cordial, que ultrapassa as barreiras do privado para comunicar sua experiência aos seus leitores, quase tocando os limites do autobiográfico.

Ângela de Castro Gomes (2004) relaciona este tipo de ocorrência da escrita de si ao fenômeno da constituição do indivíduo moderno. Faz-se aqui necessário entender como a noção de sujeito e identidade chegaram ao que Stuart Hall (2004) chama de colapso.

A noção de sujeito variou ao longo do tempo. Primeiro, com a noção de sujeito do Iluminismo, tinha-se indivíduos com uma noção de extrema unidade acerca de si mesmos.

Esta concepção advém de situações históricas que libertaram a consciência individual de instituições como a da Igreja, de correntes filosóficas de pensamento que, ao colocar o homem como figura central, reconheceram a existência do sujeito racional que podia compreender fatos de forma totalizante e dominadora. Era a época do sujeito cartesiano, do “penso, logo existo”. À medida que as sociedades modernas foram avançando e se tornando mais complexas, havia que se dar conta do fato de que o sujeito estava inserido numa totalidade, numa sociedade. Com a noção de sujeito sociológico, a identidade forjava-se na interação entre o eu e a sociedade, pois a individualidade do sujeito agora se encontrava imbricada na teia da maquinaria do estado moderno. Com o aumento das populações e das grandes massas urbanas das metrópoles, uma nova figura emerge, a do “outsider”, aquele que se confronta com a massa e se torna anônimo no meio da multidão. Aos poucos, a noção de sujeito foi se descentralizando e de certa forma, se desracionalizando. Com a evolução do pensamento marxista, o sujeito passou a ser condicionado pela infra-estrutura na qual está inserido. Ou seja, a noção de soberania individual foi quebrada, pois as condições do meio social determinavam aquilo que o homem era capaz de fazer.

O pensamento freudiano rompeu com o racionalismo ao postular a existência do inconsciente e o fato de que a identidade não nasce com o indivíduo, mas é forjada a partir das relações com o outro. Assim, a noção de unidade torna-se mera fantasia e contraditória, pois, embora vivamos fragmentados, precisamos da ilusão da unidade para satisfazer nosso inconsciente. Não existiria então uma formação de identidade, mas um processo de identificação, de espelhamento no outro. Na pós-modernidade, este mesmo sujeito, ao tomar consciência, via um acesso cada vez mais rápido a um alto nível de informações, da existência de um outro, identifica este outro em si mesmo e fragmenta-se. Na pós-modernidade (ou modernidade tardia) há também uma ruptura com as tradições e estruturas estáveis. Nas palavras de Stuart Hall (2004, p. 20) “as sociedades da modernidade tardia (...) são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos.”

Segundo Gomes (2004),

Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo.

As sociedades modernas, nessa acepção, são individualistas porque se consagram tendo por base um contrato político-social que reconhece todos os

indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse “eu moderno”. Uma idéia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros. (GOMES, 2004, p. 11-12)

Pode-se verificar, assim, que a crônica que traz em si a história de um indivíduo, as reflexões deste autor que dialoga com seus leitores através das páginas do jornal, é um fenômeno em consonância com a formação do individualismo moderno, que ao mesmo tempo em que se desliga das noções de coletivo, elege-se como objeto principal, suficientemente importante, para estabelecer diálogos com outros membros desta mesma sociedade individualista.

A necessidade da compilação deste tipo de escritos, como as crônicas intimistas de Caio Fernando Abreu e suas cartas, e sua organização em livro são indícios da tentativa moderna de se estabelecer um acervo da memória individual como fragmento do coletivo.

É exatamente porque o “eu” do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornaram possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo. “A ilusão biográfica”, vale dizer, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. Um indivíduo simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico. (GOMES, 2004, p. 13)

No caso das crônicas, a questão autobiográfica não é central, mas quando temos o caso de um autor como Caio Fernando Abreu, cuja forma de escrita assume uma forma de escrita de si e estas são, posteriormente, compiladas em livros, os leitores passam a experimentar uma sensação diferenciada daquela quando do momento da publicação. Isoladas e efêmeras devido ao meio que lhes serve de suporte, a crônica da *flânerie* interior exerce uma função epistolar, enquanto que, ao ser reunida em um único volume, ela passa a ser dotada de certa continuidade que nos remete ao universo do autobiográfico.

Como exemplo disto, podemos citar duas seqüências de crônicas que estão presentes no volume *Pequenas Epifanias*, a das cartas para além dos muros e a das crônicas do jardim.

Na *Primeira carta para além dos muros*, Caio escreve a respeito de sua experiência dentro do hospital quando havia sido internado após a descoberta de que era portador do vírus HIV. Ele tenta estabelecer um diálogo direto com seu leitor, como se este fosse um único indivíduo.

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer.

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar.

Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez. (ABREU, 2006b, p. 106)

A crônica demonstra que o autor elege um destinatário, ele utiliza o espaço do jornal para se desnudar perante seus leitores, num processo que Foucault (2006) chama de “tentativa de adestramento de si mesmo” (p. 149) e Gomes (2004) ressalta como um processo de compor para si mesmo uma identidade, como uma tentativa de auto-entendimento.

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. (FOUCAULT, 2006, p. 151-152)

Esta “primeira carta” foi publicada em 21/08/1994 e relata de forma bastante confessional os sentimentos do autor em relação ao que estava vivenciando dentro do hospital.

Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras – e elas doem, uma por uma – para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias.

Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação. A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever. (ABREU, 2006b, p. 107-108)

Contudo, podemos comparar este relato, feito através do jornal, ao relato do mesmo fato feito em uma carta endereçada a sua amiga Maria Lídia Magliani alguns dias antes da publicação desta crônica, em 16/08/1994.

Magli querida:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV positivo (o que parece mais chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana...

Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal – febres, suadores, perda de peso (perdi – imagina – oito quilos), manchas no corpo – e sem um tostão. Não vou te contar todos os detalhes dolorosos dos últimos 2 meses – mas meu santo é forte e mandou aquele nosso velho anjo da guarda chamado Graça Medeiros, vinda de NY porque o irmão de S. [...] está terminal [...]. Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de um “quadro de dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí.

Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco... (ABREU, 2002b, p. 311-312)

O relato à Magliani é um relato sem meias palavras, direto, embora finamente irônico a respeito da situação. Já o relato publicado no jornal é permeado por uma ficcionalização dos fatos, embora se pretenda verdade. Apesar de perfeitamente identificável, a pessoa empírica do autor se transmuta em persona narrativa, leva adiante o processo de ficcionalização da narrativa do eu salientado por Kate Hamburger (1986), deixando entrever, na comparação entre os dois textos, a polifonia definida por Bakhtin (2004), uma vez que sendo diferenciadas as figuras da persona que escreve a crônica e a do escritor, percebe-se claramente a voz deste na narração daquela, como num jogo de espelhos entre Caio escritor e Caio cronista.

Por ser dotado de verdade, mas também ter sido trabalhado literariamente, mesclando ficção e realidade, o texto de Caio torna-se performativo, como propuseram Pino & Zular (2007), criando uma nova visão da realidade diferente daquela expressa na carta à Magliani.

Não há muros, o autor não está preso e sem comunicação com o mundo exterior como deixa transparecer na crônica, pois sua carta à amiga tem livre trânsito para fora do hospital. Contudo, não sabemos em qual dos dois textos Caio está sendo mais sincero. Na crônica, ele atesta que ainda não compreende o que lhe ocorreu, chama a doença de “coisa estranha” e refere-se ao momento como uma “turvação”. No trecho seguinte da carta à Magliani, ele afirma “E pasme. Estou bem.” (ABREU, 2002b, p. 312). Levanta-se então a questão, em qual dos dois textos há maior fidelidade aos sentimentos do autor que decide expor seus sentimentos mais íntimos ao seu público leitor?



Esta confrontação entre os dois textos e a temática da crônica, a despeito da forma literária, nos leva a colocar ambos os textos no campo da escrita de si, deixando ainda mais tênues as fronteiras que separam os gêneros destes textos. A crônica, pois, invade o campo da epístola, ao estabelecer interlocução direta com os leitores, mas mantém-se no campo ficcional ao receber um tratamento estético diferenciado do relato feito à amiga. Situa-se no campo da narrativa do eu pela temática tratada e traz o privado para o domínio do público, buscando um intenso diálogo com seus leitores.

Ambos os textos podem ser compreendidos pelo viés apontado por Ângela Gomes (2004).

(...) A noção de verdade passa a ter um forte vínculo com as idéias de foro íntimo e de experiência de vida dos indivíduos. (...) A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos. A verdade, não mais unitária, mas sem prejuízo da solidez, passa a ser pensada em sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida. (GOMES, 2004, p. 13-14)

Sendo plural, o indivíduo pode ainda desdobrar-se de acordo com os interlocutores aos quais se destina. Sendo assim, não há maior ou menor verdade nos dois textos analisados, mas sim uma das feições determinantes da crônica que é o meio através do qual ela chega ao público leitor: o jornal. Há que se considerar a questão do estilo desenvolvido pelo cronista Caio Fernando Abreu, que é a marca que lhe confere a autoria dos textos, segundo Foucault (2006). Apesar de se tratar da mesma matéria das cartas, o cronista imprime a esta matéria seu estilo, dirigindo-se ao seu público de forma peculiar, sem, com isso, desconfigurar o texto como uma escrita de si.

A escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” – como a literatura a tem designado -, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como “prova”. Assim, a autenticidade da escrita de si torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade. (GOMES, 2004, p. 14-15)

Caio mostra-se sincero em sua escrita, quase visceral, ou como afirma Antônio Gonçalves Filho no prefácio de *Pequenas Epifanias*, “crônicas escritas em estado de urgência” (2006, p. 11), reafirmando o estatuto de verdade daquilo que ele se propôs a fazer.

Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu”.

Tal abordagem converge com a idéia de se entender a escrita de si como tendo “editores” e não autores propriamente ditos. É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa. (GOMES, 2004, p. 16)

Ou ainda, tomando-se as palavras de Foucault (2006) a respeito da escrita de si:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 2006, p. 150)

E na seqüência das cartas para além dos muros, Caio encontrou diferentes maneiras de construir sua subjetividade através do texto, mostrando sua verdade de formas mais ou menos ficcionalizadas, mas sempre em busca do “face-a-face” com seu leitor, sempre ressaltando a necessidade e urgência do ato de escrever, ou seja, do ato de construir-se. O discurso do autor Caio Fernando Abreu é claramente perceptível no discurso da persona do cronista e determinado pelas condições, tanto ideológicas, quanto de produção e recepção do texto. Poder-se-ia dizer que a matéria, o discurso ideológico é de Caio, enquanto que a estética, o trabalho artístico das palavras que compõem o jogo da enunciação é da persona do cronista, como num jogo de espelhos entre os dois.

Na *Segunda carta para além dos muros*, publicada em 4/09/1994, Caio parte para um outro tipo de abordagem textual. Não mais falando diretamente com seu leitor, mas adotando um tom quase onírico, ficando no limiar entre verdade e ficção.

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora: serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armadas contra eles. Armas do bem, armas da luz: *no pasarán!*

Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor. (ABREU, 2006b, p. 109)

Esta mesma imagem é utilizada na carta à Magliani, na qual menciona “E estou cercado de anjos” (ABREU, 2002b, p. 312) e mais adiante, ao comentar a imagem do hospital, diz “Saio pelos corredores da enfermaria e vejo cenas. Figuras estarrecedoras.” (ABREU, 2002b p. 312), enquanto finaliza sua crônica da seguinte forma:

Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda. (ABREU, 2006b, p. 111)

O uso da linguagem metafórica, povoada de imagens oníricas, remete ao campo da verdade, mas não de forma clara e direta como na primeira carta publicada em forma de crônica. Menos direto, o autor tenta provocar no seu leitor uma sensação diferenciada, mostrando e confessando que se sente amparado pelos anjos/pessoas que estão ao seu lado durante o momento pelo qual está passando. O cronista deixa subjacente a reflexão acerca da importância do amparo em meio ao branco frio do ambiente hospitalar de uma forma delicada e imagética e ainda consegue transmitir aos seus leitores, a mensagem que transmite a Magliani, de que está amparado neste momento de “turvação”, para usar as mesmas palavras do autor.

Há ainda um fato importante a ser considerado em relação a esta segunda carta: a inserção, em meio à ficção, de inúmeros referenciais da realidade, alusões a fatos e personagens que faziam parte da cultura e da vida do autor, bem como da de seus leitores. Ao nomear os anjos que o rodeiam, ele escreve “Parecem-me às vezes com Cláudia Abreu (as duas, minha brava irmã e a atriz de Gilberto Braga), mas podem ter a voz caidaça de Billie Holiday perdida numa FM ou os vincos cada vez mais fundos ao lado da boca amarga de José Mayer” (ABREU, 2006b, p. 110). Este processo de nomeação faz com que a ficção angelical ganhe contornos reconhecíveis para quem lê, gerando um processo de maior identificação com a realidade e facilitando o diálogo através das palavras, mais uma vez reforçando a ligação com o gênero que dá título à crônica: a carta.

Na terceira crônica, intitulada *Última carta para além dos muros*, publicada em 18/09/1994, Caio volta ao estilo direto da primeira e revela, enfim, que o processo de turvação é, na verdade, a descoberta de ser soropositivo. Caio expõe-se sem medo e confessa seu estado de saúde ao seu público leitor. O início da crônica tem, inclusive, uma característica epistolar, a inserção do lugar de onde se escreve, e ele se dirige ao leitor, como na primeira,

na segunda pessoa do singular (você), provocando um diálogo íntimo e direto, simulando um texto que seria lido por uma única pessoa e não por milhares.

Porto Alegre – Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Não sinto culpa, vergonha ou medo. (ABREU, 2006b, p. 112)

O cronista confessa, não só seu estado, mas também sua estratégia de composição dos dois últimos relatos, obscuros e cheios de mistérios e adianta que neste será claro, preparando o leitor para um texto mais direto e verdadeiro. A continuação do texto se dá sob a forma de um relato em ordem cronológica dos acontecimentos que se sucederam antes das cartas anteriores, aproximando-o mais ainda do formato da carta. Neste novo texto, a persona do cronista fica mais difusa, enquanto que a figura do escritor emerge com mais força, oscilando a posição dos espelhos com a qual o autor vem “brincando” ao longo desta seqüência.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa. Me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas, com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se um coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé. (ABREU, 2006b, p. 112)

As imagens e metáforas utilizadas nos textos anteriores surgem de forma clara. A “Coisa Estranha” recebe um nome, HIV positivo, a “turvação” se explica, com a declaração honesta de um momento de descontrole emocional, os muros ganham o nome do Hospital Emílio Ribas e os outros que querem abrir suas veias, mencionados na primeira carta, passam a ser identificados com médicos e enfermeiras, bem como a figura dos anjos da segunda carta ganha sentido na intensa rotina de visitas relatada na terceira.

Esta vontade de revelar seu estado ao grande público já havia sido expressa na carta de 16/08/1994 dirigida à Magliani, “Nada disso é segredo de Estado. Se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu da hipocrisia que encobre este vírus assassino”. (ABREU, 2002b, p. 313) A forma direta que decidiu adotar para tratar do assunto também foi

confirmada em carta posterior a mesma Magliani, em 27/09/1994, na qual menciona o conjunto de três crônicas publicadas sobre seu estado de saúde.

Te mando um livrinho tosquíssimo que fiz com as três últimas crônicas do *Estadão*, usando como capa esse belo cartão da Deutsche AIDS-Hilfe. O telefone não para de tocar, querem entrevistas para todo canto sobre estar-com-AIDS. Me recuso – quando o “gancho” é o vírus pelo vírus. Argh. Quero falar do meu trabalho, pô! Se perco o pé acabo no sofá da Hebe dizendo coisas do tipo ah, o HIV é uma gracinha... (ABREU, 2002b, p. 315)

O escritor mostra-se impaciente com o assédio da imprensa, mas intenso ao dirigir-se aos seus leitores. Num trecho seguinte da terceira carta/crônica, ele cumpre suas palavras à Magliani em 16/08/1994, numa tentativa de tornar o processo mais humanizado e sem preconceitos, apelando pela compreensão de seu leitor/interlocutor.

Aceito todo dia. Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende.

Sei também que, para os outros, esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazusa: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde”. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do Tempo e creme chantilly às vezes e confetes de algum Carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. (ABREU, 2006b, p. 113)

Esta carta/crônica é finalizada com uma tentativa de deixar os leitores tranquilos a respeito de seu estado. “A vida grita. E a luta, continua.” (ABREU, 2006b, p. 114). O mesmo movimento é repetido em cartas a amigos, nas quais tenta sempre passar a mensagem de resignação e força a respeito de sua condição atual. Em carta a Lucienne Samôr, em 29/09/1994, Caio afirma que “Depois de quase morrer ando feliz agora. A emoção, estranhamente parece “curada”.” (ABREU, 2002b, p. 316) e anuncia sua viagem a Europa no dia 04 do mês seguinte, de onde escreve suas próximas duas crônicas, a dirigida ao Presidente eleito Fernando Henrique Cardoso, e uma segunda crônica, *Oito cidades alemãs e um Brasil*, na qual Caio retoma o tom de reflexão usando como objeto a literatura brasileira vista em outros países.

Após estas crônicas, surge mais um conjunto de crônicas que serão analisadas neste trabalho e tomadas em conjunto, assim como as cartas/crônicas para além dos muros. Estas quatro crônicas têm uma unidade temática, a dedicação do escritor ao cultivo de seu jardim e a descoberta da felicidade existente em pequenas coisas, além da reflexão existencial derivada da comparação entre a luta das plantas do jardim e a luta do próprio cronista pela

sobrevivência. Lidas em série, estas crônicas também proporcionam um momento autobiográfico do escritor, trazendo ao leitor detalhes de seu dia-a-dia e de como o autor está lidando com a vida após a descoberta do HIV. Todos os textos trazem reflexões interiores (que acabam se tornando reflexões universais devido à habilidade do autor na construção do texto), remetem ao campo da verdade do cronista e sua matéria vem do campo privado.

O primeiro texto, publicado em 11/12/1994, *Breves memórias de um jardineiro cruel*, inicia-se com memórias do escritor, primeiro em Santiago, depois em Londres e em São Paulo, onde já havia tido experiências com a “arte” da jardinagem. Há também a confissão de que, certa vez, quando perguntado sobre o que realmente gostaria de ser, a resposta mais sincera que lhe veio a mente foi: “jardineiro”.

A arquitetura do texto revela a descoberta de que jardins e plantas também travam uma luta pela sobrevivência. No início, com a memória de sua vida em Santiago, o autor confessa:

Sempre gostei de flores. Até hoje lembro de um jardineiro na nossa casa de Santiago do Boqueirão, bem embaixo da janela do meu quarto, que nas noites de verão enlouquecia o ar com seu perfume intenso, doce e, dizem, um tanto alucinógeno. Mas durante muitos anos, nunca pensei que fosse preciso cuidar das flores. Elas simplesmente estavam ali, como as pedras, as árvores. Só anos depois percebi que não era assim. (ABREU, 2006b, p. 130)

Da experiência em Londres, veio o contato humanizado com um jardim e a vontade de ter um, fato que declara como parecendo impossível em meio à selva de pedra da cidade de São Paulo, onde vivia anteriormente. Até que, finalmente: “Pois não é que, confirmando aquele bíblico ‘pedi e ser-vos-á dado’, agora tenho um jardim. Bem, não é exatamente meu, é da casa de meus pais.” (ABREU, 2006b, p.131).

Nesta nova empreitada, a descoberta de que o jardim de Santiago, mítico, com flores que simplesmente estavam ali, exigia cuidados e no jardim de Porto Alegre no Menino Deus, Caio empreende a luta pela salvação do jardim e o auxilia na contínua batalha contra o que tenta lhe destruir.

Mas não pensem *vocês* (grifo meu) que vida de jardineiro é mole. Além de calos nas mãos e unhas pretas de terra, há perigos medonhos rondando: formigas roedoras, gatos noturnos que quebram galhos e talos frágeis e – arg! – caramujos canibais tarados por brotinhos tenros. O japonês da floricultura receitou Lesmol, mas odiei o nome, além de envenenar a terra; alguém sugeriu sal, mas pirei lembrando daquelas histórias bíblicas de salgar a terra para esterilizá-la. Aí descobri: pedrinhas! Você faz um círculo com elas em torno da planta, com as pontas agudas voltadas para cima. O caramujo tenta passar e crau! Crava a pedrinha na barriga. De manhã cedo, com uma pá, tenho me dedicado a recolher cadáveres de caramujos empalados. Jogo no lixo sem piedade. Cruel, mas imagino que ecológico. E tão eficiente que não sei se eles avisam uns aos outros, mas diminuiram muito. Cá entre nós, estou ficando tão

sabido nessas artes que ando pensando em substituir o crédito “escritor e jornalista” por “escritor e jardineiro”. Parece chiquérrimo, não? (ABREU, 2006b, p. 131-132)

O cronista deixa de forma subliminar a reflexão acerca dos perigos que rondam a vida que, como um jardim, não está simplesmente ali, há perigos que rondam. Da escrita memorialística, Caio parte novamente para o diálogo com seus leitores, agora denominados “vocês” (vide grifo) e não mais você como nas cartas/crônicas para além dos muros, mas sempre evidenciando através dos pronomes utilizados ao longo do texto, a necessidade ou intenção de comunicar-se com o outro, de criar-se na leitura que este outro (ou outros) fará de si através de seu texto.

Em carta a Jaqueline Cantore, de 9/03/1995, Caio relata esta experiência com o jardim e o aprendizado que está tendo com ele.

Querida Jaqueline,  
sa's, guriããã, nesta minha nova profissão de jardineiro tenho aprendido muitas coisas novas. Minha vida não sei, mas meu jardim certamente daria um romance, inaugurando quem sabe a linha lítero-vegetal? O perigo seria os críticos-najas me chamarem de escritor-vegetativo, lógico. Mas perigos sempre há, desde que se saiu do útero, e até antes, durante imagino que muito mais.  
Mas como ia te dizendo, uma das coisas que aprendi é que amor só não basta para as plantinhas brotarem, crescerem e ficarem ótimas. Claro que ajuda – suponho - botar Mozart ou mantras tibetanos (...) Bueno, hay que trabalhar duro também.  
(...)  
Todo dia arranco ervas daninhas – estou em guerra com marias-sem-vergonha, cadelíssimas, e cinamomos das sementes do cinamomo em frente.  
(...)  
Amor não resiste a tudo, não. Amor é jardim. Amor enche de erva daninha. Amizade também, todas as formas de amor. Hay que trabalhar y trabalhar, sabes? (ABREU, 2002b, p. 329-330)

Percebe-se que as relações entre a vida e o jardim fazem parte da experiência de vida que o autor está tendo no momento e que acabam servindo de matéria para suas crônicas, pois na crônica de 18/03/1995, denominada *A morte dos Girassóis*, estas flores passam a ser utilizados como metáfora para seus aprendizados. Neste caso, a sensação de ter sua morte decretada pelos outros enquanto ainda se está vivo.

Anoitecia, eu estava no jardim. Passou um vizinho e ficou me olhando, pálido demais até para o anoitecer. Tanto que cheguei a me virar para trás, quem sabe alguma coisa além de mim no jardim. Mas havia apenas os brincos-de-princesa, a enredadeira subindo lenta pelos cordões, rosas cor-de-rosa, gladiólos desgrenhados. Eu disse oi, ele ficou mais pálido. Perguntei que foi, e ele enfim suspirou: “Me disseram no Bonfim que você morreu na quinta-feira”. Eu disse ou pensei em dizer ou de tal forma deveria ter dito que foi como se dissesse: “É verdade, morri sim. Isso que você está vendo é uma aparição, voltei porque não consigo me libertar do jardim, vou ficar aqui vagando feito Egum até desabrochar aquela rosa amarela plantada no dia de Oxum. Quando passar por lá no Bonfim diz que sim, que morri

mesmo, e já faz tempo, lá por agosto do ano passado. Aproveita e avisa o pessoal que é ótimo aqui do outro lado: enfim um lugar sem baixo-astral”. (ABREU, 2006b, p. 145)

Na carta a Jaqueline Cantore, Caio faz menção às ervas daninhas que “contaminam” as relações e que decretam sua morte antecipada, traçando um paralelo entre o trabalho de arrancar ervas daninhas do jardim e o trabalho de preservação de uma amizade através do esforço que devemos empreender para nos fazermos presentes.

Também em quem está com Aids o que mais dói é a morte antecipada que os outros nos conferem. Às vezes os que mais amamos, ou os que mais dizem nos amar. Sei disso porque assim me comportei, por exemplo, com o Wilson Barros, de quem fugi como o diabo da cruz. Com o Paulo Yutaka, sem ir vê-lo no hospital. Não respondi as cartas do Wagner e só telefonei um dia depois que ele tinha morrido, por saudade intuitiva. E tardia. (ABREU, 2002b, p. 330)

Em seu texto aos leitores, ele acaba trazendo a mesma matéria à tona, contando como a sua própria morte havia sido decretada pelo vizinho que se espanta em vê-lo e de como se sente um pouco morto com isto. E os girassóis, que se transformarão em matéria de aprendizagem para com o sentimento de já estar morto para o mundo, antes de aparecerem na crônica, aparecerem também na carta à amiga.

E os girassóis, então, nem te conto. Os caules são fragilíssimos, meio ocos. Quando brota o botão, o caule começa a desabar, é preciso providenciar estacas e amarrar com cordão leve, para não quebrarem. Senão, quando abre o girassol (eles se preparam mais que as rosas para nascer), o caule simplesmente tomba por terra – como se não suportasse o peso da própria beleza que engendrou. (ABREU, 2002b, p. 329)

Na crônica, esta reflexão volta de forma muito similar à empreendida na carta.

Porque tem outra coisa: girassol quando abre flor, geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor, *compreende?* (grifo meu) Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Pois conheço poucas coisas mais esplêndidas, o adjetivo é esse, do que um girassol aberto. (ABREU, 2006b, p. 146)

A vida do escritor, o domínio do privado, pulsando em suas reflexões, viaja da intimidade de uma carta entre amigos para as páginas do jornal, ampliando a rede de relações entre o texto e aqueles que o lêem. E a experiência da morte decretada se organiza na forma de um apelo aos leitores, depois de uma pequena história sobre um frágil girassol do jardim que, apesar ter sido apoiado sobre uma espada-de-são-jorge e ter sobrevivido a uma chuva



forte, foi cortado e colocado aos pés de um Buda chinês, resistindo ainda algum tempo, antes de ter sua morte decretada pelo corte do jardineiro que não acreditou em sua capacidade de sobreviver.

Ah, pede-se não enviar flores. Pois como eu ia dizendo, depois que comecei a cuidar do jardim aprendi tanta coisa, uma delas é que não se deve decretar a morte de um girassol antes do tempo, compreendeu? (grifo meu) Algumas pessoas acho que nunca. Mas não é para essas que escrevo. (ABREU, 2006b, p. 147)

O autor espera que seu texto alcance o leitor, é um texto que busca explicar o significado de alguma mensagem que está tentando ser passada, tanto que nas duas passagens anteriores transcritas, o cronista insta o leitor ao entendimento diretamente, utilizando a forma de pergunta e o verbo compreender conjugado numa simulação de diálogo com um interlocutor, que nesta crônica volta a ser um único e não um conjunto de leitores. A crônica individualiza o leitor novamente, como nas cartas/crônicas para além dos muros. A experiência particular que vai sendo vivenciada por Caio se torna pública e objeto de suas reflexões que deseja serem partilhadas por aqueles que terão acesso ao seu texto. À medida que vai aprendendo com seu jardim, o cronista vai compartilhando estas experiências com seus leitores, da mesma maneira que com seus amigos através da prática epistolar.

Na crônica de 16/04/1995, *Novas notícias de um jardim ao sul*, o cronista comenta a relação com os leitores e o efeito que suas crônicas sobre jardinagem têm surtido neles.

E o seu jardim, perguntam os leitores, como vai? Vai bem, respondo, embora na minha mente ele seja muito mais, digamos, exuberante que na real. É que jardins são exaustivos, feito relações humanas. Tem que cuidar todo dia, regar, podar, arrancar erva daninha, expulsar caramujo do mal, formiga temática, pragas mais diabólicas que o vírus Ébola. Planta malcuidada fenece que nem amizade sem trato. (ABREU, 2006b, p. 154)

E aproveita para mais uma vez retomar a comparação entre jardins e relações humanas, mostrando que isso, talvez, seja algo que o anda incomodando. Talvez a falta de contato de alguns amigos caros em virtude da doença e de seu recolhimento em Porto Alegre?

Contudo, após detalhes sobre cada uma das plantas que tem no jardim, a crônica termina com uma reflexão sobre sua atividade de extermínio às marias-sem-vergonha e a difícil decisão de escolher quem vai viver no jardim.

Agora, as que estão sempre ótimas são as marias-sem-vergonha, as descaradas. Acho crime matar as crescidas, mas já me atrevo a matar mudinhas que brotam por todo canto. Rego pouco, não dou muita prosa, deixo bem claro que estão ali por mera covardia minha, vítima da síndrome da Alice do Woody Allen. Maria-sem-

vergonha, se você não atina, toma conta de tudo. E é isso, acho, o que mais me martiriza e conflita num jardim: como decidir o que deve ou não viver? Pás e tesoura nas mãos, demiúrgico, o poder cabe a mim. Imaginem só, então, a angústia daquele pobre Deus, em algum lugar, contemplando a nós, viventes... (ABREU, 2006b, p. 155-156)

Comparando-se a um deus, que deve decidir quem sobrevive em seu jardim, Caio acaba por refletir sobre Deus que deve decidir qual de nós, “viventes”, deve sobreviver, entre eles, o próprio cronista que luta contra sua doença.

Na última crônica que compõe esta série, publicada em 01/07/1995, Caio fala do mal que o inverno está causando ao seu jardim, numa alusão ao que está acontecendo consigo mesmo, já debilitado pela doença e tendo que enfrentar os rigores da estação no Rio Grande do Sul.

Socorro, o inverno está assassinando o jardim! O susto é tanto que até ponto de exclamação usei. E uma coisa em mim diz olha, pedir socorro neste caso é inútil, ninguém pode ajudar. E outra coisa acrescenta como assim assassinando? Dito desse jeito o inverno não parece algo fatal, natural, inevitável, mas uma espécie de desastre ecológico. Ora, considere, inverno – ou verão ou primavera ou chuva ou ventania ou lua cheia – ou qualquer outros desses, digamos, fenômenos naturais, acontece a tudo e a todos, sejam jardins, pássaros, homens, árvores, pedras e o imenso etc. que abrange esta vastidão que sintetizamos singelos como “o mundo”. Ou pelo menos o mundo das coisas visíveis, já que das invisíveis a gente não sabe mesmo o que se passa. Ou sabe? Alguns dizem que sim. Será? (ABREU, 2006b, p. 163)

O cronista se inclui no grupo daqueles que sofrem com o inverno e que têm que superá-la, primeiro ao concluir que homens também são afetados pelos rigores dos fenômenos naturais e, ao final da crônica, quando conclui que “há situações em que o máximo que se pode fazer é rezar. E esperar, claro, entre suspiros. Mais de meio julho e um agosto inteiro a atravessar. Conseguiremos resistir?” (ABREU, 2006b, p. 165). A pergunta remete não só ao jardim como ao próprio cronista, demonstrando o estado de ânimo de Caio em relação a sua situação. Em uma carta para Maria Lídia Magliani, datada de 28/08/1995, ao final do mês de inverno mais rigoroso, Caio conta: “comecei a tentar, com a chegada de setembro, salvar o jardim. O inverno aqui é foda para as plantas (e as pessoas, então?)” (ABREU, 2002b, p. 336) e confirma seu desejo de continuar lutando,

Descubro todo o prazer exaustivo de lutar pela própria vida. Não me olho no espelho há mais de um ano, e só há dois dias consegui voltar a ouvir Cazuzza sem abrir o berreiro. Todo dia, Cazuzza já sabia, eu vejo a cara da morte e ela está mesmo viva. Não é medonha, só que não aceito seu convite para dançar. Pelo menos por enquanto. Quero ver o ano 2000 chegar, é pedir muito? (ABREU, 2002b, p. 337)

Assim, por mais que o cronista lapide sua escrita, a sua verdade permanece como pano de fundo, deixando entrever suas visões de mundo particulares em relação ao mundo que o rodeia. Caio estabelece um diálogo com sua época, deixando claros os preconceitos de que eram vítimas os portadores do HIV, consigo mesmo, ao organizar pensamentos e emoções face ao vivido e com o leitor, ao instá-lo diretamente a participar de suas reflexões, lidando com o sistema heteroglóssico no seu entorno.

Em alguns cronistas, a reunião de seus textos em livro nos fornece um panorama de uma época, no caso de Caio, o retrato composto pela leitura das crônicas como uma série é dele mesmo, de sua intimidade e interioridade, constituindo um forte traço autobiográfico.

Contudo, este traço não pode nos levar a incorrer no erro de considerar as crônicas como uma autobiografia *strictu sensu*, pois alguns pré-requisitos do gênero não são atendidos. A definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune (1996) é a de uma “narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfocando sua vida individual, em particular a história de sua personalidade.”<sup>1</sup> (p. 14).

Para Lejeune (1996), esta definição coloca em jogo alguns elementos que devem ser obedecidos.

1. Forma da linguagem
  - a.) narração
  - b.) em prosa
2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
3. Situação do autor: identidade entre o autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e o narrador.
4. Posição do narrador:
  - a.) identidade entre o narrador e a personagem principal,
  - b.) perspectiva retrospectiva da narração.<sup>2</sup> (LEJEUNE, 1996, p. 14)

Os gêneros que não preenchem todos os requisitos pressupostos por Lejeune (1996) são por ele chamados de “gêneros vizinhos” (p. 14) da autobiografia. Analisando as condições impostas pelo autor e as características do material aqui analisado, podemos fazer algumas constatações.

---

<sup>1</sup> Récit rétrospectif em prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité. (tradução livre da autora)

<sup>2</sup> 1. Forme du language:

- a.) récit
- b.) en prose.
2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d’une personnalité.
- 3.) Situation de l’auteur : identité de l’auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.
- 4.) Position du narrateur :
  - a.) identité du narrateur e du personnage principal,
  - b.) perspective rétrospective du récit. (tradução livre da autora)

Em primeiro lugar, as condições a respeito da forma da linguagem (item 1) são satisfeitas, pois as crônicas de Caio são em forma narrativa e em prosa. O segundo item, o assunto tratado, também, de certa forma, respeita tal condição, pois quando olhadas em conjunto temos um panorama de uma vida individual e da história de uma personalidade, principalmente quando tomamos como objeto de análise as séries das cartas para além dos muros e das crônicas do jardim. Nestes textos, temos um panorama da evolução da personalidade de Caio e das diferentes fases pelas quais o escritor passou desde a descoberta da AIDS, que acarretaram uma mudança em sua forma de olhar e viver a vida e que podem ser acompanhadas, como em capítulos, a cada crônica do jardim.

Comparando as crônicas, as cartas escritas aos amigos e os depoimentos dados à imprensa que foram agrupados no capítulo anterior, percebemos que Caio descobre a simplicidade da vida e a felicidade cotidiana de cada instante vivido, um movimento apontado por Dráuzio Varella como comum em pessoas que tem experiências limites como ver-se frente à frente com a morte.

Seria lógico esperar, então, que o aparecimento de uma doença grave, eventualmente letal, desestruturasse a personalidade, levasse ao desespero, destruísse a esperança, inviabilizasse qualquer alegria futura. Mas não é isso que costuma acontecer: vencida a revolta do primeiro choque e as aflições da fase inicial, associados ao medo do desconhecido, paradoxalmente a maioria dos doentes com câncer ou AIDS que acompanhei conta haver conseguido reagir e descoberto prazeres insuspeitados na rotina diária, laços afetivos que de outra forma não seriam identificados ou renovados, serenidade para enfrentar os contratempos, sabedoria para aceitar o que não pode ser mudado. (VARELLA, 2004, p.204)

Podemos ver que este é exatamente o ciclo narrado por Caio em suas crônicas, primeiro o desespero, o choque e a aflição expressas na seqüência das cartas para além dos muros, escritas no calor do momento da descoberta da doença e da internação hospitalar e a subsequente descoberta dos pequenos prazeres que escrever e cuidar de um jardim poderiam lhe trazer. Nas cartas escritas aos amigos, Caio também deixa transparecer esta mudança de atitude e se mostra mais em paz com a vida, buscando apenas sentido na pequena existência das flores e tentando se ressignificar através da escrita. Essa transformação da personalidade do cronista pode, perfeitamente, ser observada e acompanhada através das crônicas que escreveu.

A terceira condição colocada por Lejeune (1996) requer que haja identidade entre o autor e o narrador. Neste trabalho, consideramos que, no caso das crônicas, haja a criação de uma persona narrativa que diferencia o cronista da pessoa empírica do autor, mas em determinados tipos de crônicas, e dependendo do estilo de escrita adotado, ou seja, da marca

autoral proposta por Foucault (2006), estas duas figuras se identificam. Analisando a tabela constante no início deste capítulo, vemos que, em geral, há uma predominância da crônica reflexiva, onde a pessoa empírica do autor é plenamente visível através da persona do cronista, num gesto tipicamente polifônico. Como Caio sempre assinou suas crônicas sem o uso de um pseudônimo, temos uma pessoa real e plenamente identificável por trás dos textos.

Nosso problema reside na quarta condição, referente à posição do narrador. Nas crônicas não temos um narrador, salvo no caso das crônicas abertamente ficcionais, mas sim esta persona que se cria através dos textos e a perspectiva da crônica não é retrospectiva, embora haja textos que retomem memórias temporalmente distantes do momento da escrita. Pela própria conformação da crônica, isto não poderia ser diferente, uma vez que o meio que lhe veicula e sua periodicidade exigem que a escrita seja quase que imediata ao momento em que ocorre o fato que serve de matéria para o texto.

Das categorias propostas por Philippe Lejeune (1996) e das restrições impostas aos “gêneros vizinhos”, o tipo de texto que se enquadra nestas condições é o diário (journal intime). Sobre este gênero, Maria Luiza Ritzel Remédios (1997) afirma que

Já o diário íntimo diferencia-se da autobiografia quando se observa a perspectiva de retrospectiva, pois há menor distância temporal e espacial entre o *eu*, o *vivido* e o registro desse vivido pela escrita. Além disso, por ser escrita privada, o diário deixa de lado o pacto entre o autor e o leitor, o que o afasta mais uma vez da autobiografia. (REMÉDIOS, 1997, p. 14)

A forma adotada por Caio, similar à da epístola, ou seja, exigindo a interlocução com o leitor ao dirigir-se diretamente a ele em determinados textos e o conteúdo íntimo que revela a evolução, em vários momentos, de sua personalidade, confere uma nova característica ao diário íntimo moderno, que se projeta publicamente, sem deixar de lado o jogo entre ficção e verdade. De acordo com a proposta de Remédios (1997), podemos chamar a crônica de Caio de confessional, gênero definido pela autora como

Literatura centrada no sujeito, pois o sujeito é o objeto de seu próprio discurso, denomina-se literatura confessional ou intimista e adquire configurações diversas. Os textos que a constituem são agrupados, segundo suas semelhanças, em conjuntos diferentes, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima. O limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrecruzamento desses gêneros é comum. (grifo meu) (REMÉDIOS, 1997, p. 09)

A afirmação destacada, a respeito do entrecruzamento entre os gêneros chamados de vizinhos por Philippe Lejeune (1996), e a própria natureza da crônica que, conforme assinalado no primeiro capítulo, depende da subjetividade do cronista para que o estilo, a

forma como a matéria tratada será lapidada artisticamente, permita que estes entrecruzamentos, uma vez feita a opção pela literatura de cunho intimista, sejam plenamente executáveis, pois a crônica é também um gênero híbrido, que admite uma multiplicidade de formas e conteúdos.

A opção feita por Caio demonstra que “narrando, o homem enuncia continuamente seqüências de acontecimentos, pode explicar seu passado e seu presente, aventurando-se pelo futuro; pode justificar, responsabilizar, ser verdadeiro ou mentir, com uma variada força ilocutiva e uma intencionalidade perlocutiva.” (REMÉDIOS, 1997, p. 10). Tal afirmação retoma vários aspectos já assinalados a respeito da necessidade do homem de escrever sobre si para poder construir uma imagem mais nítida sobre quem é e o que sente e também da possibilidade de falseamento deste tipo de narrativa do eu, numa tentativa que “revela a ambivalência da natureza desse eu que se apresenta como uma tessitura e que, assim, proclama sua multiplicidade e fragmentação” (REMÉDIOS, 1997, p. 15), num movimento típico do indivíduo moderno.

Jorge Larrosa (2006) afirma que a forma do diário funcional como um memorial do cotidiano reforça a necessidade do sujeito de se construir, e mais ainda, de permanecer através dos tempos.

Não um relato de si, nem uma série de confissões e, sim, “inclinação a fatalidade de uma memória que necessita preservar a experiência”. Além disso, seguindo a idéia de que um diário não é a crônica de um EU, e sim o indício de suas transformações, Sánchez Robayna assinala, também, entre as razões de ser de seus diários: “a possibilidade de perceber as mutações, de advertir o que muda em nós, conosco”. E acrescenta: “tais mudanças, por leves que sejam, se deparam com a ilusão de apreender a essência do tempo. E mais ainda quando entre elas acontece alguma transição; quando acontece, com efeito, parece se assistir ao ciclo completo das metamorfoses – de uma em particular, pelo menos – temos sido cada uma das fases e também todas elas. Há aí um mistério a mais para acrescentar aos claros mistérios do sentimento do tempo”. A escrita do diário responde à necessidade de conservação, ainda que saibamos que a escrita não conserva a experiência, e sim suas marcas. (LARROSA, 2006, p. 189)

Reiteramos, portanto, o caráter da escrita profundamente confessional e intimista das crônicas de Caio Fernando Abreu, que tenta apreender estas metamorfoses através de seus textos. Não se trata de uma autobiografia, pois o tempo do vivido e da escrita são praticamente sincrônicos, apresenta parentesco com o diário íntimo por podermos ver a evolução de uma personalidade através de algumas crônicas lidas em conjunto (há outras

séries identificáveis dentro de *Pequenas Epifanias*<sup>3</sup>), que mostram a metamorfose do sujeito e o desejo deste de se compreender através da linguagem. Sua escrita ambivalente, contém fatos perfeitamente identificáveis com fatos da realidade da pessoa empírica do autor, quando comparados os textos publicados às cartas enviadas a pessoas de seu círculo íntimo de relações, mas apresenta também pontos de ficcionalização dos mesmos.

---

<sup>3</sup> Como, por exemplo, *Sugestões para atravessar agosto*, *Agostos por dentro*, *Para uma companheira inseparável* e *Aos Deuses de tudo que existe*, todas sobre as dificuldades que Caio enfrentou durante o rigoroso inverno em Porto Alegre, estando já bastante debilitado pela doença.

## 4 DIÁLOGOS

### 4.1 A Estética da Recepção

A Estética da Recepção surgiu em 1967, com a aula inaugural de Hans Robert Jauss, intitulada *A história da literatura como provocação à ciência da literatura* o qual teve como grande aliado Wolfgang Iser, que em 1970 publicou *A estrutura apelativa dos textos*.

Além de uma proposta hermenêutica, a Estética da Recepção surgia como uma nova forma de abordagem dos textos literários, uma abordagem que diferia tanto da crítica imanentista da Alemanha Ocidental, quanto do marxismo reflexiológico em voga na Alemanha Oriental após a Segunda Guerra Mundial, como aponta Luiz Costa Lima:

A estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante. Mas não só. Do outro lado, na Alemanha Oriental, apesar da influência intelectual de um ex-discípulo de Auerbach, Werner Krauss, dominava um marxismo reflexiológico. A estética da recepção aparecia pois como opção contra o torpor filológico e o mecanicismo que, malgrado o esforço de Krauss e de alguns de seus discípulos, o marxismo fora reduzido. Era uma opção intelectual e política. (LIMA, 2002, p. 13)

Luiz Costa Lima (2002) ainda traz como contraponto a estas duas vertentes críticas dominantes na Alemanha a crítica estruturalista francesa, que “desdenhava a inserção da literatura na sociedade” (LIMA, 2002, p. 14) e mostra que as três direções teóricas apontavam para um impasse na hermenêutica literária. “Em comum, estava em jogo o relacionamento da arte com a realidade, partindo-se do suposto de que os termos em conflito, ‘arte’ e ‘realidade’ eram categorias indiscutíveis.” (LIMA, 2002, p. 14). A Estética da Recepção seria, pois, uma alternativa para uma mudança de paradigma.

Afastado do contexto normatizador da interpretação literária, a preocupação de Hans Robert Jauss focava a articulação da qualidade estética da literatura como obra de arte com a presença do leitor, enquanto Wolfgang Iser trabalhava no sentido de ampliar as explicações do pesquisador tcheco Roman Ingarden a respeito das indeterminações do texto e do papel do leitor no preenchimento das “lacunas” deixadas pelo mesmo.

Com relação ao efeito estético, Jauss faz uma distinção entre o prazer dos sentidos e o prazer estético, ou seja, entre a experiência primária e o ato da reflexão. Segundo o autor,

a diferenciação fenomenológica entre compreensão e discernimento, entre a experiência primária e o ato da reflexão, com que a consciência se volta para a significação e para a constituição de sua experiência, retorna, pela recepção dos textos e dos objetos estéticos, como diferenciação entre o ato da recepção e o da interpretação. A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação



do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. (JAUSS, 2002a, p. 69)

As afirmações de Jauss (2002a) não só resgatam o papel ativo do leitor, como o da fruição do texto literário, anteriormente renegada pela análise crítica que preconizava um sentido único para o texto e que este deveria ser compreendido para poder ser apreciado em toda sua extensão.

Como forma de reabilitar o prazer estético, Jauss retoma alguns pressupostos de importantes pensadores. Partindo da doutrina kantiana sobre o prazer desinteressado, Jauss afirma que

enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é auto-suficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético. (JAUSS, 2002b, p.96)

Ou seja, a reflexão é que causa o distanciamento para que o objeto de prazer transforme-se em objeto de análise estética. Ao analisar a relação entre o leitor e o objeto de fruição, Jauss também recupera Sartre, que refletiu sobre a experiência estética e o imaginário, afirmando que

A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para poder produzir, por meio de suas própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos de um texto verbal, pictórico ou musical, a Gestalt lingüística, pictórica ou musical do objeto estético irreal. A realidade, e assim também a natureza ou uma paisagem, nunca é bela por si mesma. (JAUSS, 2002b, p. 97)

Sartre, porém, ao afirmar que o belo depende da imaginação de quem contempla o objeto não responde ao questionamento sobre o preenchimento imaginativo da lacuna de um objeto ausente. Desta forma, Jauss recorre a Giesz e a sua “relação dialética do prazer de si no prazer no outro” (JAUSS, 2002b, p. 98). Assim, o sujeito é capaz de encontrar a si mesmo no objeto contemplado, mesmo quando este objeto está ausente, através de um processo de imaginação que o leva a identificação com a fonte de seu prazer. Disto decorre que

a determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e

apropriação. Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outra, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 2002b, p. 98)

A partir desta noção, da capacidade imaginativa de se ver reproduzido no objeto contemplado, Jauss retoma Freud para estabelecer a relação do prazer com a catarse, pois, “o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes.” (JAUSS, 2002b, p. 99) e este “prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (*Aufhebung*) desta distância em uma catarse que brota do prazer do trabalho e da relembração.” (JAUSS, 2002b, p. 100)

A partir destas definições, Jauss introduz três categorias da fruição estética, a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*.

A conduta do prazer estético que ao mesmo tempo é liberação de e liberação para realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto na interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas a serem explicitadas. (JAUSS, 2002b, p. 102)

É importante ressaltar que estas categorias de fruição “não são subordinadas umas às outras, mas podem estabelecer relações de seqüência” (JAUSS, 2002b, p. 102). Tendo em mente a concepção de Jauss sobre o prazer estético, cumpre aqui diferenciar então, o efeito e a recepção. Segundo Regina Zilberman (1989, p. 64), “de um lado, ao ser consumida, a obra provoca um determinado efeito (*Wirkung*) sobre o destinatário, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes – esta é a sua recepção (*Rezeption*)”. Ou seja, a obra de arte, dentro da hermenêutica literária proposta por Jauss, é dotada de historicidade e é dupla, sendo necessário

diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. (JAUSS, 2002a, p. 70)

Este pressuposto carrega em si a idéia da influência social sobre a capacidade interpretativa dos leitores, bem como de sua carga de leituras prévias e de sua própria

biografia individual, o que nos remete novamente aos conceitos bakhtinianos de heteroglossia e ideologia. Jauss afirma ainda que

para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 2002a, p. 73)

Segundo Regina Zilberman (1989), esta divisão deriva de algumas concepções de Wolfgang Iser, que acreditava que “as orientações dadas pelo texto se impõem ao leitor, cujas predisposições não têm força suficiente para alterar ou afetar a estrutura básica (e nesse caso, imutável) de uma obra de arte.” (p. 65). Embora extremamente imanentista, é deste pressuposto que deriva a diferenciação feita por Jauss entre o leitor implícito e o leitor explícito.

De um lado situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela. (...) Ao primeiro plano corresponde o leitor implícito, de certo modo uma criação ficcional, já que prefigurado pelo texto; ao segundo, o leitor explícito, incluindo elementos de ordem “histórica, social e biográfica” (p. 339). Um depende das estruturas objetivas da obra, o outro das “condições subjetivas e condicionamentos sociais” (p. 339). (ZILBERMAN, 1989, p.65)

A estes conceitos, junta-se o de horizonte de expectativas,

Expressão de origem alemã (traduzida em inglês por *horizon of expectation* e em francês por *horizon d'attente*), que provém da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer. Nesta perspectiva, o *horizonte* é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjectivo; o *horizonte de expectativas* é uma característica fundamental de todas as situações interpretativas, dizendo respeito a uma espécie de fatalismo que acompanhará qualquer ponto de vista face à visão que temos do mundo: quando interpretamos, possuímos já um conjunto de crenças, de princípios assimilados e ideias aprendidas que limitam desde logo a liberdade total do acto interpretativo; por outras palavras, quando lemos um texto literário, o nosso horizonte de expectativas actua como a nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre. Gadamer chamou à fusão do nosso horizonte individual com o horizonte do outro (texto ou pessoa individualizada) a *compreensão* (*Verstehen*). Este processo é conhecido por *fusão de horizontes*, fusão do horizonte do presente (do intérprete) com o horizonte do passado (inscrito no texto).

(CEIA, disponível em [http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/horizonte\\_expectativas.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/horizonte_expectativas.htm), acesso em 16/02/2008)

Isto posto, Jauss afirma que é da fusão dos horizontes, do leitor implícito e do leitor explícito que decorre a concretização de sentido do texto.

Partindo da proposta de Jauss sobre o processo de leitura e da noção de fusão de horizontes para concretização do sentido do texto, podemos chegar a uma sistemática de análise da hermenêutica literária. Em primeiro lugar estaria a compreensão do texto que deflagra a interpretação, que se realiza numa leitura retrospectiva, onde se busca compreender as possibilidades de concretização de sentido dentro do horizonte da leitura anterior do intérprete. Em segundo lugar, vem então o momento da leitura histórica, que visa compreender as diferentes interpretações (recepções) que a obra recebeu ao longo do tempo de sua existência. (cf. ZILBERMAN, 1989)

Neste processo de compreensão do texto, Jauss recupera a proposta de Gadamer de que o texto serve como uma resposta e “compreendê-lo significa chegar às perguntas que respondeu” (ZILBERMAN, 1989, p. 68) quando de sua primeira recepção. Assim,

A leitura reconstrutiva leva a “procurar as perguntas – na maioria das vezes não expressamente articuladas – para as quais o texto foi uma resposta na época” (p. 478). Isto significa interpretar o texto enquanto resposta tanto para expectativas do tipo formal, quanto para questões de sentido, decorrentes de seu posicionamento diante do mundo e das vivências históricas de seus primeiros leitores. (ZILBERMAN, 1989, p. 69)

Neste processo de reconstrução histórica da recepção do texto, o leitor contemporâneo também se insere na cadeia temporal, pois também é historicamente marcado, e pode ser capaz de livrar-se das pressupostas interpretações totalizantes, dotando o texto de um novo significado, realizando, ele mesmo, mais uma concretização de sentidos. Nas palavras do próprio Jauss,

Entendo que a hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre rico. (JAUSS, 2002a, p. 79)

A proposição de Jauss traz implícita a noção de que, ao realizar uma nova concretização de sentido, o leitor acaba se tornando autor, ou co-autor, do texto, ajudando a mantê-lo vivo dentro de uma perspectiva diacrônica. Contudo, vale ressaltar que

a história da recepção de uma obra não é a soma arbitrária de todas as interpretações subjetivas; pelo contrário, existe uma espécie de lógica histórica, onde entram apenas as interpretações que chamaria de concretizações, pois elas são aceitas

publicamente como formadoras de normas. (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 71)

A importância desta afirmação se deve ao fato de que, desta forma, a Estética da Recepção, “em vez de relativizar a obra, relativiza as interpretações dadas a ela e impede que se suponha ser certo arranjo intelectual melhor que outro.” (ZILBERMAN, 1989, p. 71). Mais ainda, ela restringe a arbitrariedade que a idéia de conferir autonomia e liberdade ao leitor possa trazer consigo, uma vez que também diferencia, ao diferenciar os distintos tipos de prazer e de etapas de concretização de sentido, tipos de leitores diversos, dentre eles, a crítica normatizadora.

Assim sendo, o leitor leigo, assim como o crítico literário, dentro da Estética da Recepção, ganha autonomia e se torna sujeito autônomo dentro do processo de recepção da obra. Este sujeito se insere social e historicamente no tempo e traz consigo suas leituras prévias e sua própria biografia, podendo concretizar o sentido do texto de uma nova forma a cada leitura, sendo tão importante para a reconstrução da história da recepção da obra quanto a hermenêutica acadêmica.

Uma concepção interessante dentro desta perspectiva de interpretação livre (mas não arbitrária) é a de Wolfgang Iser que compara o processo de leitura ao processo cognitivo do jogo, num movimento constante de preenchimento de lacunas deixadas pelo texto, que sob esta perspectiva, apesar de trazer um sentido oriundo de sua estrutura, permanece aberto, dando ao leitor um papel performativo dentro deste “jogo da leitura”, pois, segundo o teórico, “é sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia.” (ISER, 2002, p. 105).

Iser também questiona o poder do próprio autor dentro do jogo interpretativo, afirmando que nem mesmo aquele que produziu um texto pode determinar uma única forma de abordagem, tendo em vista que produção e leitura constituem um processo dinâmico de recriação.

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo, O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com o que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas

transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (ISER, 2002, p. 107)

Esta perspectiva, embora lembre a de Jauss no que tange ao papel da imaginação e do efeito catártico do texto, traz um elemento importante, o do papel transformador que o texto literário pode ter sobre quem o lê e de como este texto pode transformar o mundo real que tenta representar e, assim, ser também transformado e ressignificado através da dinâmica da leitura.

Iser chama o texto de espaço que separa leitor e autor e as lacunas deixadas pelo texto de “significante fraturado [que] – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível.” (ISER, 2002, p. 110)

Portanto, quando há a concretização de um sentido, por parte do leitor, o jogo da leitura cessa, pois um significado novo foi concebido.

Assim o movimento do jogo converte o significante fraturado em uma matriz para o duplo significado, que se manifesta no análogo como interpenetração mútua das funções denotativa e figurativa. Em termos do texto, o análogo é um “suplemento”; em termos do receptor, é a pauta que o habilita a conceber o que o texto esboça. Mas no momento em que isto se torna concebível, o receptor tenta atribuir significação ao “suplemento” e todas as vezes que isso suceda o texto é traduzido nos termos à disposição do leitor individual, que encerra o jogo do significante fraturado ao bloqueá-lo com um significado. (ISER, 2002, p. 110-111)

Esta afirmação é bastante produtiva no que tange à autonomia, e por assim dizer, à autoridade do leitor em atribuir significado individual ao texto, bloqueando o jogo. Importante ressaltar que a palavra “individual” traz em si o conceito de historicidade atribuído por Jauss em sua conceituação da hermenêutica literária centrada no processo de recepção.

Iser também retoma o poder catártico do texto e não deixa de mencionar a questão do prazer e da fruição.

Outro modo como podemos jogar o texto consiste na obtenção de experiência. Então nos abrimos para o não-familiar e nos preparamos para que nossos próprios valores sejam influenciados ou mesmo modificados por ele.

Um terceiro modo de jogo é o do prazer. Damos então precedência ao deleite derivado do exercício incomum de nossas faculdades, que nos capacita a nos tornarmos presentes a nós mesmos. (ISER, 2002, p. 117)

Esta afirmação não deixa de trazer novamente à tona o caráter renovador que a literatura tem e o poder que exerce sobre quem lê, à medida que pode tanto nos modificar, quanto nos dar prazer mediante o encontro que proporciona com nossa própria natureza. Basta

lembrar, por exemplo, da influência da leitura sobre personagens ilustres da literatura mundial, como o *Don Quixote*, cujo contato excessivo com de livros de cavalaria acabaram por levá-lo a um estado de demência. A relação deste personagem com a literatura indica ainda que, nem sempre, ela foi vista como algo positivo, e que, portanto, a Estética da Recepção acabou por resgatar não só o papel ativo do leitor e o poder transformador da leitura (que já havia sido afirmado por Aristóteles em sua *Poética*), mas também uma forma positiva de relacionamento entre leitor e obra.

Com a difusão da imprensa e da escolarização, a circulação de material impresso cresceu vertiginosamente e, entre estes materiais, está o folhetim, matéria explorada no primeiro capítulo deste trabalho, que conquistava leitores principalmente da cidade, devido também ao surto de urbanização que ocorria nos grandes centros.

Este aumento do público leitor e da variedade de materiais que entraram em circulação não foi visto, num primeiro momento, como algo positivo, alargando a distância que separava o que era considerado pela crítica e pela teoria da literatura como belo e esteticamente aceitável do que era consumido pela parcela letrada da população que consumia estes novos produtos e não somente os clássicos.

Regina Zilberman (2008) retoma a crítica inglesa da década de 50, que advogava o chamado *great divide*, “que acentua a separação entre a alta cultura elitizada e difícil, e a cultura popular, massificada e alienante” (p. 90-91) e que identificava

a notável expansão do processo de letramento entre os segmentos mais pobres da população inglesa, fato, contudo, que não o gratifica, já que os beneficiados desse fenômeno se dirigem ao consumo da literatura de massa, de fácil absorção, mas de pouca durabilidade e pequena importância cultural. (ZILBERMAN, 2008, p. 90)

A Sociologia da Leitura deu um novo foco para os estudos literários, uma vez que ao pesquisar o que efetivamente era lido em uma determinada época, podia-se constatar que “o sistema literário incluiu muito mais títulos que a história da literatura registra” (ZILBERMAN, 2008, p. 91), mostrando que a perspectiva estigmatizante adotada por muito tempo deixou muito do material que circulou entre os leitores do passado à margem da literatura.

Contudo, assim como a Sociologia da Leitura, por um viés diferente, questionava o cânone, a Estética da Recepção recolocava o leitor como sujeito ativo inclusive no processo de revalorização e manutenção de obras consideradas canônicas, pois,

em decorrência do fato de o leitor não deixar de consumir criações artísticas de outros períodos, essas se atualizam permanentemente. Conforme Jauss anota, uma obra ‘só se converte em acontecimento literário para seu leitor’; portanto, é esse sujeito que afiança a vitalidade e a continuidade do processo literário (ZILBERMAN, 2008, p.92)

Um outro aspecto relevante levantado por Regina Zilberman (2008) é o fato de que a historicidade que marca o leitor como sujeito, não é individual e sim coletiva. “O saber prévio é coletivo e incide sobre as possibilidades de decifração de uma obra, sugerindo que os leitores atuam de modo coeso” (p.93) e a ação deste leitor “corresponde aos efeitos de um comportamento comum às pessoas de um dado agrupamento social” (idem, p. 93).

Considerando a teorização aqui exposta, cumpre ressaltar alguns pontos de interesse para o presente estudo. No caso da crônica temos dois momentos distintos de recepção, o primeiro deles quando de sua publicação original através dos jornais, ocupando um espaço que se destina a um público mais diversificado devido ao próprio alcance do veículo. Nesta situação, a crônica mantém seu aspecto original de fugacidade, algo que não foi feito para durar, apenas para ser consumido no momento da leitura e cujo efeito é momentâneo e substituído pelo efeito da matéria da crônica do dia seguinte.

Com a popularização da reunião das crônicas de um determinado escritor em livro, estas são reimpressas em um novo suporte que visa manter sua perenidade. No caso de autores consagrados, estes livros acabam constando como parte da obra deste autor e passam a ser legitimados pela história da literatura e pela crítica acadêmica. Além disso, a crônica permanece como fato literário e pode ter sua leitura reatualizada enquanto a edição do volume estiver disponível no mercado, fazendo com que leitores de outros tempos venham a ter contato com este material, descontextualizado da época em que foi primeiramente publicado.

Como o leitor é historicamente marcado, a cada nova leitura, novas realizações de sentidos são concretizadas dependendo da historicidade do sujeito que a “consome”. No capítulo anterior, realizamos uma leitura das crônicas de Caio Fernando Abreu publicadas no volume *Pequenas Epifanias* e agora, numa tentativa de ampliar a compreensão sobre o impacto destes escritos, tentaremos retomar o efeito produzido nos leitores no “calor da hora”, ou seja, os que a receberam através do jornal.

#### **4.2. O momento histórico e os horizontes de leitura**

Representante da chamada “geração 70”, Caio F. como assinava suas cartas e gostava de ser chamado pelos amigos, viveu primeiro a longa ditadura militar que só conheceu a



impopularidade e começou a sentir seu declínio com a crise do petróleo e a crise do capitalismo mundial que estimulou a elevação a inflação a níveis incontroláveis no final da década de 70. Contudo, durante esta década, o país teve altos índices de crescimento econômico, industrializou-se e modernizou-se, gerando um grande êxodo rural e inflando a massa de excluídos nas grandes cidades. A lenta agonia do regime foi substituída pela oposição de Tancredo Neves, cuja morte levou José Sarney ao poder e trouxe certa abertura política e social para o país. Porém, neste processo não se atingiu a retomada do desenvolvimento, e a retomada do milagre econômico não ocorreu, gerando um clima de desesperança frente à inflação desenfreada que só foi detida pelo Plano Real em 1993. Aliás, foi nas décadas de 80 e 90 que as taxas de crescimento econômico caíram de forma bastante expressiva acentuando o desnível das classes sociais e o processo de exclusão. A derrocada do socialismo também acabou por gerar um grande sentimento de frustração, dando origem aos chamados “órfãos da utopia” (cf. GONZAGA, 2004), céticos em relação a tudo. A concentração humana nas zonas urbanas assistiu ao avanço do consumismo gerado pelo capitalismo e pelo liberalismo econômico, acirrando a competição e criando um isolamento dos indivíduos dentro da multidão. O individualismo e a busca da felicidade e satisfação pessoal, bem como uma mudança no padrão de conformação da família e a liberação dos costumes sexuais davam a este panorama histórico uma nova forma social.

A relação entre os textos de Caio Fernando Abreu e o momento histórico em que viveu demonstram que o autor conseguia, com sua forma particular de devastar a subjetividade e a intimidade dos sentimentos humanos, representar todo o desengano que tomou conta da geração que atravessou os estertores da ditadura no Brasil nos primeiros anos da década de 80. Bizello (2005) faz um traçado bastante enriquecedor do percurso histórico ao longo do qual a obra de Caio se desenvolveu e as manifestações sentidas em sua obra, que podem ser tomadas como bastante representativas do que a autora chama de “privação de sonhos, ideais e esperanças de liberdade (...)” (p. 3) que acometeram os brasileiros de então.

No caso específico de *Morangos Mofados*, escrito em 1982, nas palavras de Heloisa Buarque de Holanda (2005), o texto “não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência” (p. 9) trazendo para dentro de seus contos “sobreviventes” de uma era que se perdeu e que agora têm que lidar com toda a enormidade de sentimentos que lhes inundam o ser. Estes mesmos indivíduos, sem o sonho e a utopia com os quais antes eram movidos, têm que explicar para si mesmos quem são e encontrar seu novo lugar no mundo.

Um outro ponto a ser destacado na obra de Caio em geral é a natureza urbana de sua temática. Caio F. escrevia sobre os dramas do homem que vive na grande cidade e que, mesmo estando nela, rodeado por uma multidão, está, ou pelo menos sente-se, só. A respeito da metrópole, Georg Simmel (apud LEAL, 2002) faz uma descrição do ambiente metropolitano:

Indiferença. Por extensão anonimato, especialização e fragmentação. Estas são algumas das palavras-chave para o ambiente metropolitano descrito por Simmel. No entanto, além dessas, um outro conceito também fundamental se apresenta: liberdade. Com a amplitude das relações, grupos sociais, trânsitos, a metrópole se torna o lugar onde o indivíduo tem liberdade suficiente para elaborar um modo de vida próprio, pessoal, de acordo com suas escolhas e vontades.(SIMMEL apud LEAL, 2002, p. 21)

Assim vemos que, no Brasil, todo o processo de migração do ambiente rural para o urbano e a formação de grandes cidades como aquelas em que Caio F. viveu, colocam ao autor uma realidade de indivíduos que, descrentes dos rumos que o país está tomando, estão aglomerados num lugar que lhes permite viver esta descrença de modo isolado e totalmente diferenciado da experiência de grupos sólidos, típicos das zonas rurais e das cidades menores, como o núcleo familiar.

Nas cidades, o indivíduo é anônimo e seu sofrimento também. O ambiente é múltiplo e a modificação dos padrões de comportamento e a liberdade de escolhas garantida em certa medida pelo anonimato, fazem com que o indivíduo possa realizar escolhas a respeito de quem é e do tipo de relacionamentos que deseja estabelecer. Jurandir Freire Costa (1984) menciona que esta nova situação faz com que surjam indivíduos que o autor define como “tipo urbano ideal”:

Em linhas gerais, este indivíduo é um indivíduo em trânsito. Ele tem um pé no universo constituído pela herança da tradição burguesa e outro no mundo dos valores citadinos, que tende a tornar-se hegemônico. O primeiro universo é formado pelo tríplice eixo da *religião, família e propriedade*, com seu corolário que é a “dignidade do trabalho livre”. Esse trinômio ético é visto como ultrapassado e *demodée* por uns, repressivo e reacionário por outros. No segundo, a religião é contraposta à *ideologia do bem-estar físico-psicosexual*, a ética familiar antiga, ao *discurso técnico sobre a normalidade das relações entre os membros da família*, e a ética do trabalho, à *compulsão do consumo supérfluo*. (COSTA, 1984, p. 119)

Este indivíduo, então, encontra-se fragmentado e em constante choque, seja de moralidades, seja de aspirações. No lugar onde se encontra, precisa cumprir o grande desafio de construir e delimitar sua própria identidade e este conceito tem sido amplamente debatido por estudiosos de todo o mundo. O interesse deve-se ao fato de estarmos vivenciando uma

grande mudança de paradigma, do moderno para o chamado pós-moderno e, assim, redefinindo as relações humanas. Este conceito ajuda a refletir sobre a posição do ser humano como sujeito histórico dentro desta sociedade que sofre profundas mudanças.

No caso da obra de Caio, interessante é observar toda a gama de aspectos por ele trazidos à tona e verificar que de seu discurso fragmentado emergem diferentes visões, diferentes sujeitos e que, independente de nosso posicionamento social, temos ali um instantâneo da intimidade humana destituída de ilusão e em busca de um novo rumo, além de si mesma.

Conforme observado por Ângela de Castro Gomes (2004), este tipo de escrita fragmentada e intimista é típico da ascensão do individualismo moderno, ou seja, podemos afirmar que o cronista fala dessa falta de esperança coletiva ao abrir sua interioridade e expressar de forma pública o sentimento das pessoas que o liam.

O texto de Caio, como mostrado no capítulo anterior, usa muitas expressões referenciais como “eu” e “você”, “aqui” e “agora”, construindo através da relação dêitica um diálogo explícito com um leitor pré-determinado pelo texto, isto é, o leitor implícito do texto.

Numa análise lingüística das cartas para além dos muros, Valkiria Marks Szinvelski (2008) afirma sobre a primeira carta que

*eu* dirige-se a um *você* que não pode ser reduzido ao leitor do Estado de São Paulo, embora este seja o ponto de ancoragem mais evidente da determinação de seu escopo. Esse “você” não tem contornos definidos, designando, a nosso ver, uma instância chamada a assegurar a presença do *eu*. (SZINVELSKI, 2008, p.52)

Na opinião da lingüista, “o que está em jogo quando *eu* se dirige a *tu/você* é a própria existência do *eu*”, (SZINVELSKI, 2008, p.52) e que “dizer ‘eu’ a ‘você’ define um ‘aqui-agora’, isto é um ponto do tempo e no espaço a partir do qual pode ser falado o mundo” (idem, p. 52). Dessa forma, a autora estabelece uma relação entre o cronista e o leitor, o *você* implícito do texto, que seria de concretização, de alguém que ajudaria o cronista a entender os fragmentos que ele tenta organizar sob a forma de texto.

Para definirmos o leitor implícito, o *você* a quem dirige-se o cronista, vamos tomar como hipótese a questão levantada no capítulo anterior de que este tipo de escritura intimista desenvolvido por Caio Fernando Abreu tem a finalidade de buscar no outro a compreensão de si mesmo. Assim, este leitor estaria apto a entender os dilemas do cronista e é neste jogo de espelhos com a linguagem que ele busca compreender a realidade ao seu redor, realidade esta

definida historicamente como um momento de desesperança e de busca de novos horizontes para os sobreviventes desta época de falta de limiares e novas perspectivas.

Vale ressaltar que, se antes da descoberta do HIV, o tom é de desencanto com o mundo, como em crônicas em que Caio fala da cidade de São Paulo e de sua “calamidade pública”, após as cartas para além dos muros, o interlocutor passa a fazer parte do momento de luta pela vida e de busca pela paz interior, tornando-se parceiro de Caio no retorno às origens e na compreensão do verdadeiro sentido da simplicidade da vida.

O leitor implícito é, portanto, ativo no processo de reconstrução do cronista, seja no momento de desesperança, seja no momento de retorno à interioridade. O cronista cordial que se expõe nas páginas do jornal e revela seus dramas empreende a *flânerie* interior sempre acompanhado de um *você* também desesperançado e que busca sentido nos escritos cotidianos.

A partir do momento que entra em contato com um leitor real, este *você* transforma-se num sujeito empírico e historicamente marcado que vai fundir seu horizonte de expectativas ao do leitor implícito criado pelo texto e concretizar um significado particular a este texto, colocando um ponto final ao jogo da leitura.

### **4.3 As epifanias do público**

Nesta seção, será feita uma análise de cartas recebidas pelo escritor Caio Fernando Abreu e constantes em seu Acervo, localizado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e coordenado pela professora Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva. Todas as cartas fazem parte do corpus de correspondência recebida pelo escritor e definido como “correspondência de fãs”.

Todos os leitores serão identificados somente pelas iniciais de seus nomes, a fim de preservar-lhes a identidade e os textos foram transcritos conforme seus originais, mantendo, inclusive, seus erros gramaticais e ortográficos.

A primeira carta foi datilografada em uma página de papel A4, postada em 09/06/86 da cidade de São Paulo e não constam nome, nem endereço do remetente, somente o primeiro nome da leitora, manuscrito, ao final da carta, bem como uma pequena nota manuscrita dizendo “Não vou rebater a carta porque acabo não mandando-a. Tchau!”

São Paulo 7/06/86

Para não sair do clima da copa, tenho a lhe dizer que você marcou um goal com seu artigo Amizade Telefônica. Verbalizou o que sempre penso e nunca coloquei em palavras. (grifo meu) É isso aí.

Também tenho muitos amigos telefônicos, além dos meus atendidos no CVV da Vila Mariana onde dou plantou<sup>4</sup> uma vez por semana.

(...)

Sabe Caio, eu também (grifo meu) sou solitária. Uma carioca exilada em São Paulo, com meu marido que trabalha muito, e longe de minhas filhas casadas que moram no Rio.

(...)

Hoje estou melancólica, pois a Lillian Lemertz morreu e quando alguém beirando a nossa idade se vai, dá aquele grilo na nossa cuca, além é claro da falta que ela fará, com aquele rosto cheio de mistério e duendes, que com toda certeza o Ingmar Bergman escolheria se a conhecesse.

Foi bom saber que você existe. Abraço.

E. (ACERVO Caio Fernando Abreu, UFRGS)

Existem dois aspectos interessantes que devem ser observados nesta carta, apesar de o texto que a motivou, *Amizade Telefônica*, não constar do volume *Pequenas Epifanias*. O primeiro deles é a identificação da leitora com o que o cronista escreve, sendo que este passa a assumir a função de exprimir em palavras o que a leitora pensa, mas nunca verbalizou. A identificação é tal que a leitora passa à constatação de que ela e o cronista partilham de uma mesma condição, a de solitários, o que pode ser identificado pelo uso do advérbio “também” na frase “eu também sou solitária”.

Como não dispomos do texto que originou este movimento de leitura, não temos material de análise sobre o leitor implícito do texto, mas analisando a carta da leitora, podemos realizar algumas inferências sobre o leitor explícito do texto e a forma de concretização de sentidos. Como plantonista de CVV (Centro de Valorização da Vida), a leitora relata, ao longo da carta, a legião de desesperançados que atende diariamente e se identifica como um deles. Fala também de amigos com os quais só mantém contato telefônico e que a ajudam em momentos de solidão.

É esta a condição na qual se encontra, a de solitária, que conforma seu horizonte de expectativas, o de encontrar apoio em vozes sem rosto, ou no caso, do texto, em palavras sem rosto. A mensagem escrita à mão, na qual ressalta que não vai corrigir seus erros, pois pode perder a coragem de enviar a carta, é um indicativo da insegurança da leitora, que busca um contato com o cronista, mas não espera dele nenhuma resposta, uma vez que não se identifica nem lhe fornece seu endereço e telefone, como outros leitores o fizeram. A leitora quer

---

<sup>4</sup> rasura feita à mão corrige esta palavra para plantão.

somente informar o cronista a respeito do processo ao qual foi submetida durante a leitura do texto e fazer um desabafo, expondo sua intimidade sem expor sua identidade.

O segundo aspecto interessante é a menção à morte da atriz Lílían Lemmertz. A carta foi escrita em 07/06/1986 e postada dois dias depois. Considerando o tempo de envio da carta, sua chegada à redação do jornal e o tempo de distribuição da mesma até que chegasse às mãos de Caio, não é provável que ele tenha tido contato com esta carta antes do dia 10/06/1986, data em que publica a crônica *Em memória de Lílían*, na qual o cronista faz exatamente os mesmos movimentos da leitora, primeiro relata a estupefação ante a morte e depois tece comparações em relação à imagem da atriz, concluindo com o sentimento de perda que sua morte deixará.

Somo todos imortais. Teoricamente imortais, claro. Hipocritamente imortais. Por que nunca consideramos a morte como uma possibilidade cotidiana, feito perder a hora no trabalho ou cortar-se fazendo a barba, por exemplo.

(...)

Deve ser por isso que fico (ficamos todos, acho) tão abalado quando, sem nenhuma preparação, ela acontece de repente. E então o espanto e o desamparo, a incompreensão também, invadem a suposta ordem inabalável do arrumado (e por isso mesmo “eterno”) cotidiano.

(...)

Do outro lado, alguém me deu a notícia da morte de Lílían Lemmertz.

(...)

Como quem muda um canal de televisão, continuei vivo. Pra rebater a morte, fui ver o show da vida de Elza Soares. E bebi e fumei e conversei e amei mais e mais ainda. Mas dentro de qualquer movimento, a morte de Lílían. (...) Ela era mais que linda. Era viva, sarcástica, tensa, confusa. Meio desmedida. E rainha.

(...)

Agora, no fim da noite de domingo, longe do colo morno do amor, a morte visita o apartamento e fico pensando em como recuperar minha imortalidade após este próximo ponto final. Preciso dela, amanhã de manhã. Quando o mundo continuará igual. Só que sem Lílían. E, portanto, um pouco mais feio um pouco mais sujo. Mais incompreensível, e menos nobre. (ABREU, 2006b, p. 24-26)

É interessante notar que os sentimentos do cronista e de sua leitora estão alinhados, o medo da morte está presente nos dois textos e a noção de que somos todos mortais causa certa perplexidade em ambos, que além disso, fazem parte do grupo de admiradores da atriz e têm sobre ela a mesma opinião.

Ainda mais interessante é notar que o texto da leitora é anterior ao de Caio e que ele provavelmente não foi influenciado por ele para escrever sua crônica, o que pode levar a mais uma inferência: o universo do cronista e da leitora é bastante semelhante, o que talvez tenha motivado a reação da leitora ao texto que originou sua carta.

A segunda carta analisada foi manuscrita em 3 páginas de papel A4, no topo somente constam o mês e ano da escritura, Junho/86. A carta foi postada dia 14/06/86 de uma cidade do interior do estado de São Paulo, num envelope timbrado de um hotel em Casablanca.

Junho/86

Prezado Senhor Caio Fernando de Abreu:

Aqui estou, pela primeira vez, sentada a escrever para alguém que não conheço, com o único fim de agradecer. (grifo meu) Bom, alguém que não conheço, mas sei que existe. Puxa vida, Senhor Caio Fernando, que bom que existe. Muitas vezes eu quis agradecer algumas pessoas por existirem e escreverem, mas nunca vi todos os motivos juntos numa só, como agora.

Veja bem, até há algum tempo atrás eu não o conhecia – e você já escrevia. Bom, passei a notá-lo realmente depois de (perdoe se me falha a memória) “Pequenas Epifanias”.

Sabe, embora eu seja uma pessoa simples, eu às vezes também gosto de sentar e escrever sobre as coisas que me impressionam. (grifo meu) É um mistério muito grande poder escrever de um modo que satisfaça a gente...

(...)

Eu digo que Garcia Lorca estava certo quando dizia que é por ofício que se escreve, antes de mais nada. Fazer, polir, limpar o texto e, por último, deliciar-se. (grifo meu) Eu, de minha parte, me delicio muito quando você faz tudo isso por mim (grifo meu).

(...)

Voltando ao texto: como você consegue? Pior ainda: porque você consegue? Porque os outros não? Olha, esta é a primeira vez em minha vida que eu me encontro frente a frente com quem escreve... (grifo meu)

(...)

Você lembra da criada oriental de Pablo Neruda, que ao mesmo tempo em que cuidava dele planejava matá-lo? Isto aconteceria conosco se você fosse Pablo Neruda. Mas eu me contentaria em que você escrevesse o que só eu lesse.

Morto para o mundo. Chega de imprimir para todos – eu seria a única leitora.

(grifo meu) O Mito da Esfinge ao avêssio: eu seria sempre a única a decifrar.

Caio: que bom que você escreve! Que vontade de fazer igual. Que horrível que é a gente pensar sobre as coisas e não conseguir falar sobre elas. (grifo meu) Você nunca vai saber o que é isso.

(...)

R.S.M.

Você é realmente incrível. Pronto. Já falei.

A crônica a qual se refere a leitora é *Pequenas Epifanias*, analisada no capítulo anterior e classificada como um texto no qual não há claras relações entre fatos da vida real do autor e a matéria da crônica. O texto inicia com uma afirmação categórica e cria, logo no início, a relação com um *você* implícito ao texto ao afirmar “E você sabe a que me refiro” (ABREU, 2006b, p. 21). Este *você* é alguém que tenha também compreensão sobre o sentimento de amar, mesmo que se trate de um amor não concretizado. Este *você* é alguém convocado à reflexão em parceria com o cronista.

Nesta carta, a leitora já anuncia sua intenção: agradecer, o que quer dizer que o cronista tenha, necessariamente, feito algo que mereça um agradecimento. E este *algo* foi

escrever. A leitora não escreve para falar de um único texto, mas sim de toda a forma de composição do escritor, que merece, por isso, seu agradecimento.

Num segundo momento, ela faz uma diferenciação entre si e o cronista. Ela é uma pessoa simples, mas que também gosta de escrever sobre o que a impressiona. Logo, o cronista é colocado num patamar acima do dela, ele não se encontra no grupo das pessoas simples, mas sim no seletivo grupo das pessoas que conseguem exprimir por meio de palavras aquilo que sentem a respeito das coisas, fato que é reconhecido pela leitora como algo difícil, mas que é executado pelo cronista em seu lugar, como se ele escrevesse por ela. Tal afirmação merece atenção, pois indica que ela percebe o mundo da mesma forma que o cronista, mas não consegue transferir esta percepção para o texto, tarefa para a qual ela precisa da persona que sabe “fazer, polir, limpar o texto e, por último, deliciar-se”.

É interessante notar que a percepção da leitora sobre o processo de criação é o mesmo de Caio, conforme declarado em suas entrevistas cujos excertos encontram-se no capítulo 2. Apesar de não conseguir escrever, ela consegue perceber o ato da escrita como algo trabalhado e, portanto, diferente da forma de expressão que ela consegue alcançar. O sentimento de auto-identificação é tanto que ela chega ao limite da posse exclusivista, gostaria de ser a única a poder deliciar-se com o texto de Caio, sendo, talvez, o *você* a quem ele se refere, mas que ela sabe ser um *você* múltiplo, no qual tanto ela mesma se encaixa, quanto todos os leitores que tiveram acesso ao texto impresso e posto em circulação. Este sentimento é tão forte, que ela se sente frente a frente com o cronista, mesmo sem nunca tê-lo visto, o texto acaba por exercer esta função, coloca-os em diálogo vivo como uma superfície que os mantenha em contato.

Por fim, ela novamente afirma ser diferente do cronista, que nunca experimentará, como ela experimenta, a aflição de não poder exprimir em palavras o que sente e pensa e agradece mais uma vez, por ele exercer por ela (e por tantos outros) esta tarefa tão difícil: decifrar a alma humana através de palavras.

A terceira carta foi manuscrita em uma folha de fichário, a data da escritura é 02/07/86 e a de postagem 04/07/86, num envelope comercial. Foi postada da cidade de São Paulo.

Caio Fernando Abreu.

(...)

Quando anunciado o surgimento do Caderno 2, em cuja direção despontava seu nome, senti uma vaga emoção. *Era alguém que conseguiria me tocar, embora platonicamente.* (grifo meu) E esperei por seus textos. *Um a um, atingiram-me pela delicadeza, sempre aliada a uma força latente.* (grifo meu) características também de Rubem Braga.



(...)

Há instantes terminei de ler “Infinitamente Pessoal”. *Senti uma terrível angustia*, (grifo meu) advinda dessa mesma força latente que escapa pelas brechas da suavidade. Então, senti necessidade de parabenizá-lo *pela capacidade de espelhar tão bem os movimentos da minha alma...* (grifo meu)

Um abraço,

L.

Mais uma vez, o que está em jogo é a forma como o cronista consegue tocar o íntimo de seus leitores com seus textos “delicados e fortes”, de acordo com a perspectiva da leitora.

O texto ao qual a leitora se refere é *Infinitamente Pessoal*, também classificado como uma epifania e no qual não conseguimos identificar claramente os limites que separam a verdade da ficção. O texto fala sobre um encontro e a dificuldade que o cronista sentiu em se entregar e em conseguir se aproximar e se comunicar com o outro.

Tinha roxo e rosa no céu. Até as latas cheias de lixo na rua deserta pareciam vagamente douradas. Fez com que caminhássemos a pé, para olharmos o céu. E enquanto eu olhava o céu limpo da cidade suja, interpunha entre nós seu primeiro muro de palavras. Confusas, atormentadas, sobre tudo e sobre nada: palavras amontoadas umas sobre as outras, como se amontoam tijolos para separar alguma coisa de outra coisa. Eu, mal sabendo que esse – que parecia seu jeito mais falso de ser – seria nas semanas seguintes seu jeito mais verdadeiro, às vezes único. (ABREU, 2006b, p.27)

O texto segue narrando a dificuldade da verbalização do amor e o afastamento decorrente dos jogos de palavras e das coisas não ditas.

Errei pela primeira vez quando me pediu a palavra *amor*, e eu neguei. Mentindo e blefando no jogo de não conceder poderes excessivos, quando o único jogo acertado seria não jogar: neguei e errei. Todo atento para não errar, errava cada vez mais. Mas durante as ausências, olhando então para cima e abrindo a boca, recebia em cheio na garganta as gotas de mel do jarro de lata que aquele anjo pálido trazia ao ombro. Embora me recusasse a ver que o anjo parecia cada vez mais sombrio. Incapaz de perceber que em seu leve sorriso, bem no canto da boca, começava a surgir uma marca de sarcasmo, feito um tique cruel. (ABREU, 2006b, p.28)

A dor e a desesperança são latentes durante a crônica/conto que relata a dificuldade da entrega e a hipocrisia ditada por regras de jogos amorosos, que acabam por fim, degradando o amor e transformando-o em um tipo de relação corroída, onde os sentimentos predominantes são ruins sem que o jogador se dê conta de tal transformação, até que seja muito tarde.

Bati com as mãos contra o muro, procurando brechas. Não havia mais. Espatifei as unhas, gritei por uma resposta qualquer. Nem uma veio de volta. Olhei para fora de mim e não consegui localizar ninguém não meio das vibrações da cidade suja. Olhei

para dentro de mim e só havia sangue. Derramado, como nas cirandas. (ABREU, 2006b, p.28)

O indivíduo do texto está só no meio da multidão da “cidade suja” que se reduz a vibrações e não mais pessoas. A cidade sufoca e é responsável pelos códigos de conduta que geram este isolamento e o sofrimento que decorre dela, com sangue derramado. A pessoa amada surge como um anjo no meio da cidade suja, mas a impossibilidade de se entregar faz com que ela se afaste.

Então localizei outra vez aquele mesmo anjo parado entre as nuvens. Estava de branco, agora, mas nenhum sorriso nos lábios severos, em suas mãos havia um jarro de ouro. De dentro dele, chovia um mar de sal sobre a minha cabeça. Por quê?! – eu perguntei. O anjo abriu a boca. E não sei se entendo o que me diz. (ABREU, 2006b, p.29)

A incompreensão e a solidão marcam o fim da crônica, que, como ressalta a leitora, provocam uma terrível angústia. O texto não é direcionado a ninguém, é uma mescla de confissão e ficção e é nesta atmosfera confessional que o leitor parceiro se identifica com a angústia e com a solidão do cronista/personagem.

Este leitor explícito sente que sua alma foi desvendada pelo texto, e esta alma deve se sentir tão solitária e impotente no meio da cidade quanto este eu que se revela através do texto e se concretiza na experiência, também solitária, da leitora, que se espelha no texto.

Por ser confessional, a crônica inspira uma outra confissão: a da leitora que escreve e se abre para alguém que nem conhece, mas que escreve e descreve como ela se sente, talvez sentindo também a solidão e a angústia que o texto provoca.

A carta de número quatro foi datilografada, em duas páginas de papel A4, postada no dia 22/07/86. Ao final da carta constam nome completo, endereço e telefone da leitora. Foi postada da cidade de São Paulo.

São Paulo, 18 de julho de 1986

Prezado Caio,

Acho esse “prezado” um horror, mas veja, como trata-se da primeira vez que escrevo (there’s always a first time...) para você, que tanto escreve para mim, (grifo meu) e que ainda por cima (Deus é naja!) (grifo meu) não me conhece, fiquei assim meio sem graça de começar a carta com o “querido” que tanto gostaria. Sim, porque ser tiete é subterfúgio que também me cabe. Não fique pensando que o privilégio é só seu, sabia? E como tal, (tiete, claro) achei de escrever para quem – como disse – tanto tem me deliciado com o puro mel derrado (particularmente) sobre ‘minha cabeça’. (grifo meu)  
(...)

E, porque nessa fase ou plano ou sei lá o que que vivo agora, tenho escolhido leituras para me fazer tranqüila (talvez você nem soubesse dessa característica terapêutica da sua literatura, (grifo meu) mas não faz mal, o fato é que me acho muito parecida com você (grifo meu) e acredito que você também sabe o bem que a identificação pode fazer às pessoas).

(...)

E assim, me coloco à sua disposição para um papo, que sabe, um dia, talvez...  
(grifo meu)

Mas que hoje aceite um grande beijo meu!

A.M.D.L.

A carta faz alusão a duas crônicas, *Infinitamente Pessoal*, publicada em 01/07/1986, e *Deus é Naja!*, publicada em 15/07/1986. A primeira aparece na citação intertextual do “puro mel derramado sobre a cabeça da leitora” e a segunda, também intertextualmente, na citação entre parênteses, do nome da crônica.

Sem dialogar diretamente com nenhum dos dois textos, a carta revela, contudo, alguns aspectos importantes da relação leitora-cronista. Em primeiro lugar, a leitora estabelece uma relação epistolar com os textos do cronista. É a primeira vez que escreve para quem tanto escreve para ela, ou seja, ela se coloca no papel de interlocutora direta do texto que Caio publica semanalmente. O puro mel é derramado *particularmente* sobre a sua cabeça, como se não houvesse outros interlocutores e o texto fosse escrito diretamente para ela, que se coloca no papel do *you* intrínseco do texto.

Outro aspecto a ser ressaltado é o da identificação que ela sente com o cronista e com o texto. Assim como a leitora da primeira carta analisada, ela também se acha parecida com o cronista, sendo capaz de tecer tal afirmação a respeito de alguém que só conhece textualmente, isto quer dizer que para a leitora a intimidade exposta nos textos é tal que ela é capaz de ali enxergar a pessoa empírica de Caio. Diferentemente da leitora que também escreveu sobre *Infinitamente Pessoal*, a sensação provocada pelo texto não é de angústia, mas terapêuticamente calmante. O efeito catártico aqui é outro: a leitora se identifica com o texto e se alivia com a leitura, talvez por ver no outro os males que lhe afligem a alma e empreender um dos movimentos de leitura tratados por Hans Robert Jauss (2002b). Isto pode ser confirmado pela afirmação a respeito do bem causado pela identificação.

Tomando por pressuposto a data da escritura da carta e as duas últimas crônicas publicadas antes disso e o possível diálogo mais intenso com estes dois textos, vemos um movimento de concretização de sentido totalmente diferente do da leitora anterior, que se identifica com o texto de uma maneira que lhe faz sentir o mesmo que o cronista. Esta leitora, ao contrário, percebe um efeito positivo do texto. A desesperança lhe causa uma recepção diferente, lhe faz bem.

A identificação é tamanha, que, apesar de não sentir-se à vontade para chamar o cronista de “querido”, ela se sente capaz de convidá-lo para um “papo”, numa tentativa de transferir o diálogo textual para o campo do real, do cara a cara, enviando seus dados de contato para uma possível resposta do cronista. Ou seja, ela espera que assim como Caio escreve os textos particularmente para ela, ele possa transcender o limite das páginas de jornal para entrar em contato direto com sua leitora que tanto tem em comum com ele.

A quinta carta foi datilografada em duas páginas de papel tamanho 20x15 (cm). Não consta a data da escritura, somente a data de postagem no envelope, 30/09/86. Anexado à carta, consta um cartão profissional, com nome completo, endereço e telefone da leitora. Foi postada da cidade de São Paulo.

Eu ia lhe escrever via Recado dos Leitores mas não, o meu recado de leitora não é para todos os leitores lerem (grifo meu), eu leitora escrevo só para o escrevedor que agora lê.

O meu recado seria mais ou menos assim:

- confesso que estou enciumada, pensei que tanta sensibilidade não tocasse a tantos assim! (grifo meu) Como tantos outros eu também estou apaixonada pelo C.F. Abreu. Pela cabeça e mãos que pensam e escrevem como as dele. Por ele, que imagina ou vive o que as mãos e cabeça escrevem e pensam.

Muita sensibilidade, amor, humor, paixão, excessos de paixão, radicalismo até. C.F. fala o sonho, a emoção, extravasando, transbordando, inundando. (grifo meu)

(...)

Às terças-feiras, depois de conhecê-lo mais um pouquinho, via publicável (auto-terapia, diário, desabafo, ganha-pão, máscaras, etc.) eu o amo e nas outras feiras eu sinto saudades. (grifo meu)

(...)

Quando eu leio alguma coisa que você escreve eu não fico querendo escrever igual, isto seria egoísmo (grifo meu) de minha parte, mas fico querendo ler, sempre um pouco mais do que é escrito por você, isto eu fico.

Isto é gula?

A.C.A.A.

Esta leitora executa um movimento de bastante similar ao da leitora anterior, tentando uma aproximação real ao cronista lhe enviando seus dados pessoais de contato e identificação.

Contudo, apesar de se colocar numa posição de escrita semelhante, pois seu recado não é para ser lido por todos os outros leitores, mas somente pelo escrevedor; esta leitora também reconhece, enciumada, que o texto é recebido por outros leitores e não somente por ela e a relação apaixonante que desenvolve com a leitura é igual a de outros leitores que são igualmente sensíveis.

A leitora vê na crônica características enunciadas anteriormente neste trabalho, como, por exemplo, a semelhança com o diário, o desabafo e a auto-terapia do indivíduo que escreve para se encontrar. E são estas características intimistas que a levam a crer que, a cada texto,

lhe é dado a conhecer um pouco mais da individualidade do autor, que escreve com excessos que transbordam e inundam.

A identificação se dá numa outra instância, a recepção é realizada como forma de conhecer a pessoa que se revela através dos escritos, deixando saudades nos dias em que a coluna não é publicada, saudade que pode ser preenchida com um encontro real.

A carta de número cinco foi manuscrita em 3 folhas de bloco timbrado de um jornal carioca. A carta é datada de 12/02/87 e a postagem é de 16/02/87. O envelope é destinado ao jornal *O Estado de São Paulo*, com a seguinte inscrição: “At.: CADERNO 2 (Coluna Antena) – À Emoção – Caio Fernando Abreu”. Não consta remetente, somente o nome da leitora no campo “de” do papel timbrado.

E eu finalmente te achei...

Andei te procurando mil anos, por aí; nem sabia que você morava em SP.

(...)

Adoro “você” (desculpe a intimidade mas não sei como chamar um escultor de palavras e idéias. Poeta? ou gente? Gente é poeta?).

Gosto mais agora, depois de ler “Beta, Beta, Bethânia” (O Estado SP – 11/02). *Eu sou você intrinsecamente. Sou você mesmo.* (grifo meu) Não é a emoção – Bethânia em si. *É simplesmente (puramente) a emoção. Não é moderno preservar esse único valor justo.* (grifo meu) Aos diabos o modernismo!! *Eu quero viver cem anos pra encontrar em cada esquina um “Caio Amigo”* (grifo meu).

Leio sempre e tudo que posso e você é o culpado disso.

(...)

*Quase choro no fim* (grifo meu) quando você diz (confessa) “ser só uma pessoazinha machucada” a vagar. Nessa hora (nessa frase) você demonstra todo o carinho e cuidado que tem por você mesmo. Ainda bem!

(...)

Obrigada por fazer questão de existir, que você existe pacas.

L.M.

O texto ao qual esta carta se refere também não consta do volume *Pequenas Epifanias* e não tivemos acesso a ele. Contudo, há um aspecto interessante a ressaltar nesta correspondência. A leitora se coloca no tempo e na história como alguém vivendo uma crise de valores, especificamente com relação àqueles que se referem à emoção. Transbordar emoção não é um valor moderno, numa sociedade individualista e de consumo. Em meio às instáveis relações que caracterizam seu tempo, não é moderno entregar-se à emoção. A leitora rejeita este universo, assim como o cronista que ela afirma ser intrinsecamente e quer tecer relações, encontrar um “Caio amigo” a cada esquina.

A revelação da fragilidade do cronista a leva às lágrimas, num novo arroubo de emoção. Esta leitora coloca-se no papel de um dos sobreviventes que ainda buscam valores positivos que acreditam estar perdidos e é deste horizonte de expectativas que ela realiza a concretização de seu sentido particular.

A próxima carta, sétima, foi manuscrita, frente e verso em papel 20x15, enviada de uma cidade do litoral do Estado de São Paulo. Foi postada no dia 18/03/87. No verso do envelope consta o endereço completo da remetente. Existem mais cartas desta mesma leitora no Acervo.

Santos, 11/03/87  
Querido Caio

Quase meia-noite e o alarme de um carro dispara. (grifo meu) E não pára. E eu muito p. da vida pois tava mais no astral de te escrever uma cartinha linda e meiga, doce e melosa, feroz<sup>5</sup> disfarçada de frágil e tão profunda e tocante quando “Ao Momento Presente”. (grifo meu) (...)

Mas devo me entregar “ao Momento Presente”... É uma crônica mágica, tem um toque meio místico, E qdo eu a li, de manhã no ônibus, fiz uma viagem através e c/ as tuas palavra s (grifo meu).

I.H.

A crônica a qual a carta se refere, *Ao Momento Presente*, foi classificado como uma reflexão e pertencente ao campo da verdade. São conselhos sobre como viver o momento presente e a estratégia que o cronista utiliza para criar seu leitor implícito é a do uso do imperativo, ele convoca este *você* a escutar seus conselhos e partilhar da experiência do *eu* que escreve.

Como um bebê ou um cristal: tome-o nas mãos com muito cuidado. Ele pode quebrar, o momento presente. Escolha um fundo musical adequado – quem sabe, Mozart, se quiser uma ilusão de dignidade. Melhor evitar o rock, o samba-enredo, a rumba ou qualquer outro ritmo agitado: ele pode quebrar, o momento presente. (ABREU, 2006b, p. 55)

Mais adiante, na seqüência de conselhos sobre como lidar com o momento presente, surge o trecho com o qual a leitora dialoga diretamente, colocando-se na situação criada pelo cronista, não se sabe se verdadeira ou ficcional.

Desligue a música, agora. Seja qual for, desligue. Contemple o momento presente dentro do silêncio mais absoluto. Mesmo fechando todas as janelas, eu sei, é difícil evitar esses ruídos vindos da rua. Os alarmes de automóveis que disparam de repente, as motos com seus escapamentos abertos, algum avião no céu, ou esses rumores desconhecidos que acontecem às vezes dentro das paredes dos apartamentos, principalmente onde habitam as pessoas solitárias. (ABREU, 2006b, p. 55-56)

A leitora executa um movimento de auto-inserção no texto, pois é quase meia noite e ela se encontra sozinha, escrevendo uma carta ao cronista e tentando contemplar o momento

---

<sup>5</sup> A expressão seguinte, “e ao m”, está rasurada.

presente, mas sendo interrompida pelo barulho do alarme do carro. O texto a atinge como algo “disfarçado de frágil, mas profundo e tocante”, algo que ela tenta reproduzir no seu próprio texto, mas não consegue.

A leitora confessa ainda que durante a leitura, feita pela manhã, viajou através e com as palavras do texto, respondendo ao pedido de reflexão que o texto faz e posteriormente respondendo ao próprio cronista na forma de uma “cartinha linda e meiga”.

A oitava carta foi manuscrita em seis páginas de papel rascunho, tamanho A4. Foi postada em 30/03/87, da cidade de São Paulo e redigida no mesmo dia. O início da carta é bastante formal, com a data completa e logo abaixo o endereçamento ao “Ilmo. Sr. Caio Fernando Abreu”, seguido do endereço completo do jornal *O Estado de São Paulo*. A leitora assina com seu nome completo e seu endereço consta no envelope.

Prezado cronista,

Li a sua crônica “A mais justa das saias”. E fiquei muito triste. Você diz que a homossexualidade existe desde a Idade da Pedra. Pode ser. É bastante antiga, mas eu acho que começou com o despertar da Inteligência que, na Bíblia, é simbolizada pela “serpente”. O homem descobriu-se possuidor do livre arbítrio e da faculdade de escolher entre o Bem e o Mal. Podia obedecer a Deus, ou ir contra Deus e a Natureza... E através de séculos e milênios ele tem tido a prova – na atualidade ainda mais categorica – de que desobedecer a Deus e profanar sua obra-prima, não é bom para ele... A Natureza reage – rebela-se...

Ignoro se você defende a sua própria condição de homossexual ou simplesmente a de amigos e outras pessoas que você admira. Eu não sou nem contra nem a favor dos homossexuais. Tudo que sinto é uma profunda compaixão – compaixão pura e genuína – por eles.

(...)

Davi amava Jônatas (e não confunda amor com sexo por que Amor é a mais elevada expressão de Intelecncia<sup>6</sup>!) como um pai a seu filho, como um irmão a seu irmão. Era um amor puro, casto, maravilhoso, e mais precioso para Davi do que Eros ou seja o amor, as relações carnavais com suas mulheres. Era uma união de almas.

(...)

Meu estimando Caio Fernando Abreu, nenhum de nos, pobres seres humanos, que só temos cultura profana mas ainda não adquirimos a Sabedoria, pode-se colocar no lugar de juís. Só Deus é o Supremo Juís. Mas assim como um artista não aprovaria que a sua obra fosse usada para fins diferentes daqueles<sup>7</sup> para o qual a destinou, qual seja o de ser admirada e honrada, e não profanada, o que poderíamos dizer da obra-prima conjunta que são o homem e a mulher?

(...)

Tudo o que está acontecendo de tenebroso em nossa época, é apenas o cumprimento de milenares profecias. (...) A Aids é apenas uma das pestes preditas. (...) Tenha olhos de ver.

(...)

A propósito, conheci um homossexual que se manteve casto toda a vida. Sublimou os seus desejos e sentimentos através do trabalho e outros interesses como a Arte, a Cultura. E por que não, se há sacerdotes que o fazem, isto é, que se abstém de relações sexuais?

Se os homossexuais fossem mais fortes, mais corajosos – estoicos – eles se preservariam de mil perigos e humilhações. E da morte.

<sup>6</sup> Esta palavra foi grafada errada, exatamente da maneira como foi transcrita.

<sup>7</sup> A redação original deste trecho é no singular: “fim diferente daquele” e encontra-se rasurada.

Posso estar enganada, mas me parece que os desvios do sexo – autênticos – são menos freqüentes que os induzidos – por imitação, por agressão, por corrupção. Motivo por que a propaganda não é recomendável...

(...)

Você se pergunta por que somente agora surgiu a Aids. Tivemos uma explosão sexual, uma revolução nos costumes e a destruição de tradições e valores do passado. Vivemos numa sociedade caótica e sem ética. Sodoma e Gomorra não eram tão sordidas, tão conspurcadas como a nossa sociedade onde vale tudo, onde é tudo permitido.

(...)

Há tanta coisa para descobrir, para conhecer e para amar! Ponha também você o sexo em 5º lugar ou em 10º lugar em sua vida e o mundo será ainda mais bonito!

Desejando-lhe Paz e Felicidade, eu me assino

A.H.D.D.

P.S. - Você não acha que os seus leitores mereceriam uma retificação no que concerne às relações entre Davi e Jônatas? Sua informação foi incorreta e toda informação incorreta, em jornalismo, pede uma correção... Grata.

A mesma

Esta carta remete ao texto *A mais justa das saias*, publicado em 25/03/1987, no qual o cronista faz uma reflexão sobre o preconceito contra os homossexuais e insta os leitores a serem mais tolerantes. A passagem inicial do texto é, provavelmente, a que mais incomodou a leitora, que faz um movimento de leitura contrário aos demais estudados até o momento, ela não se identifica com a posição assumida pelo cronista e escreve sua longa carta para tentar convencê-lo de que sua posição é errada e, para tanto, recorre ao seu universo, que é o do texto religioso, também utilizado por Caio na abertura de seu texto.

A primeira vez que eu ouvi falar de aids foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho hotel Santa Teresa, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. “Não é possível” – pensei – “Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos homossexuais?” Não, não era possível. Porque homossexualismo existe desde a Idade da Pedra. Ou desde que existe a sexualidade – isto é: desde que existe o ser humano. Está na Bíblia, em Jônatas e Davi (“...a alma de Jônatas apegou-se à alma de Davi e Jônatas o amou como a si mesmo” – 1 Samuel, 18-), nos gregos, nos índios, em toda a história da humanidade. Por que só agora “Deus” ou a “Natureza” teriam decidido puni-los? (ABREU, 2006b, p.58)

O cronista lança ao leitor implícito uma pergunta que é prontamente respondida pela leitora, cujo universo não é o dos textos de Caio. Ela afirma desconhecer a orientação sexual do cronista, que à época já era conhecida por seu público. A leitora provavelmente não teve contato com outros textos do cronista, como *Morangos Mofados*, publicado em 1982 e no qual o autor aborda de maneira aberta a questão da homossexualidade. Mesmo assim, ela se sente instada a responder o questionamento de Caio e explica que a Natureza está, na verdade, rebelando-se contra aquilo que ela chama de perversão no uso da obra divina. Mais ainda, ela tenta explicar ao cronista a sua interpretação, distinta da dele, do trecho bíblico citado, e



solicita, de forma um pouco ingênua, que o cronista corrija seu “erro” frente aos leitores, demonstrando que, talvez, não tenha percebido o uso intencional da passagem bíblica pelo cronista.

O cronista afirma em seu texto que

Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases do tipo “bicha tem mesmo é que morrer de aids”. Ou propostas para afastar homossexuais da “sociedade sadia” – em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família”, porque afinal – e eles adoram esse argumento – “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ABREU, 2006b, p.59)

A leitora se identifica com o *você* a quem fala o texto e se defende, não é contra nem a favor dos homossexuais, mas sente “compaixão” por eles. Assim, ela se coloca na corrente contrária ao texto, respondendo a ele, é verdade, mas de forma contrária ao apelo do cronista. Sua “compaixão”, longe de colocá-la fora do círculo dos preconceituosos, a insere diretamente nesse grupo, pois o sentimento de compaixão é sinônimo de piedade e dó (BUENO, 2007, p.180) e geralmente despertado quando o outro encontra-se em situação de sofrimento, e esta, definitivamente, não é a visão do cronista. Como ele mesmo afirma, “é preciso que as pessoas compreendam que um homossexual não um contaminado em potencial, feito bomba-relógio prestes a explodir. Isso soa tão cretino e preconceituoso como afirmar que todo negro é burro e todo judeu, sacana.” (ABREU, 2006b, p.59)

Para a leitora, a Aids é mais que uma bomba-relógio, é uma das pragas referidas na Bíblia para castigar uma sociedade mais sórdida do que Sodoma e Gomorra. E ela propõe aos homossexuais que vivam em castidade como uma forma de assegurar-lhes a vida e de não sofrerem humilhações, enquanto que a proposta do cronista é outra, que ela chama de “propaganda”, como se a leitura do texto pudesse corromper leitores.

Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Por que uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda?

Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva – com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade – ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era? (ABREU, 2006b, p. 59-60)

Esta carta demonstra um outro tipo de concretização de sentido, diverso do sentido previsto pelo horizonte de expectativas do leitor implícito criado pelo texto, cujo *você* é instado a combater o preconceito. A leitora, por outro lado, dentro de seu universo de

compreensão histórica e socialmente marcado, compreende o texto de outra maneira, como uma forma de apologia a algo que não deve ser propagado. O texto gera uma outra interpretação, dentro de um horizonte de expectativas divergente da posição do cronista. A carta é longa, demonstrando o empenho da leitora; o estilo bastante formal, dando indicativos de certo conservadorismo também. O estilo argumentativo predomina na escrita que busca nos textos bíblicos bases para cada uma de suas afirmações, que têm claramente o convencimento como objetivo. Esta foi a única carta encontrada no Acervo com esta vertente de interpretação.

A nona carta encontrada no acervo é uma carta datilografada em uma página de papel A4. Foi enviada de uma cidade do interior do estado de São Paulo 22/10/87. A autora se identifica somente com o primeiro nome e um pseudônimo ao final da carta (manuscrito) e no verso do envelope constam somente as iniciais do primeiro nome e do pseudônimo e o nome da cidade, sem menção ao endereço.

Jacareí, outubro de 1987.

Caio,

Acabo de ler sua 61: verdade interior. Queria começar escrevendo 'meu querido Caio'. No entanto, achei que você pudesse achá-la babaca demais. Mas é o que eu sinto, tão chinesa quanto você. Incorporo, pois, a sua chinesice (credo!) (grifo meu) e mando um beijo, aceita. Fico incomodada com esta ternura solta dentro da alma, eu nem conheço você (grifo meu), a não ser das páginas do Caderno2, onde farejo à procura de suas crônicas tão lindas.

(...)

Por sua culpa, Caio F., tenho pensado em mais coisas que devia. (grifo meu)

(...)

Não ia escrever, mas dei de escutar meu coração (grifo meu). E ele disse que era bom que escrevesse pra dizer que te gosto tanto e te quero muito bem, apesar da concordância com a segunda pessoa estar errada.

(...)

Sua amiga, (grifo meu)

A.A.B.

Esta leitora retoma o tom das cartas anteriores, em sintonia com a proposta do texto. Ela se refere ao texto *61: verdade interior*, publicado em 21/10/1987, no qual o cronista elabora uma reflexão a respeito da paz advinda da solidão.

Você está parado na janela, atrás da vidraça. Você olha para fora. Não há nada diferente ou incomum lá fora. São os mesmos edifícios, do outro lado e mais além da rua. As mesmas árvores, poucas. Algumas vidas existindo tão discretamente quanto a sua, por trás de outras vidraças nos edifícios do outro lado e além da rua. Assim olhando, de repente você se percebe tão quieto que tem vontade de fazer alguma coisa. Qualquer coisa dessas cotidianas, anônimas, acender um cigarro, ligar o rádio, quem sabe abrir a vidraça atrás da qual você está parado. Mas não faz nada.

Você prefere não fazer nada. Permanece assim: parado, calado, quieto, sozinho. Na janela, olhando para fora. (ABREU, 2006b, p.73)

O texto é o retrato do indivíduo que habita as grandes cidades, isolado do restante das outras vidraças, mas não um indivíduo em conflito com a solidão, mas em paz com ela, que é escolhida a qualquer movimento, uma verdadeira concentração chinesa, com a qual a leitora se identifica e incorpora esta “chinesice” do autor e resolve compartilhá-la com o cronista, escutando um impulso de seu coração.

A leitora ainda relata que os textos de Caio a tem feito pensar e se despede como uma amiga, muito embora não tente estabelecer com ele nenhum contato extra-textual. A leitora simplesmente cede aos apelos do texto.

Outra vez chinês, você se afasta um pouco para ver melhor o ideograma. “Verdade interior” – você repete. E acrescenta: “Tenho uma boa taça. Quero compartilhá-lha com você”. Estende as mãos para a frente, como se fosse tocar o rosto de alguém. Mas você está sozinho, e isso não chega a doer, nem é triste. Então você abre a janela para o ar muito limpo, depois da chuva. Você respira fundo. Quase sorri, ar tão leve, *blue*. (ABREU, 2006b, p.75)

E sorrindo, a leitora faz um movimento à frente, sai de sua solidão chinesa para dizer ao cronista o quanto gosta dele, se identificando com a proposta do texto, de ter paz interior. Mais uma vez, o texto propicia um movimento de interpretação catártica, causando e liberando emoções.

A próxima carta foi manuscrita em duas páginas de caderno em 3/11/87 e postada em 04/11/87. A leitora se identifica pelo nome completo e indica seu endereço no verso do envelope.

Caio, querido

Acabei de ler mais uma de suas crônicas, como faço todas as quartas-feiras e mais uma vez *você me deixa tonta, emocionada, feliz e triste, ao mesmo tempo.* (grifo meu)

Queria te dizer muita coisa, Caio, *você me parece tão sozinho, não a solidão de ter gente em volta, você sabe, mas a outra, a que é ainda mais triste.* (grifo meu)

Sabe o que eu gostaria? Gostaria de poder conversar com você, quem sabe a gente se entendesse, *poderíamos falar das nossas experiências e mágoas e encontrar uma solução, essa solução que procuro desesperadamente as quartas-feiras.* (grifo meu)

(...)

Engraçado, a gente nem se conhece, *mas você me deu tanto, mais que todos que estão a minha volta.* (grifo meu)

(...)

Te adoro.

F.

Esta leitora retoma o movimento de identificação com a solidão do cronista inferida em seu processo de leitura e afirma ainda saber que esta solidão é diferente, é interior, e não aquela que sentimos por estarmos sem ninguém ao redor.

Esta leitora também deseja um contato pessoal com o cronista e afirma querer buscar neste encontro a solução que procura nos textos, mostrando que sua relação com os escritos de Caio é similar a da outra leitora que avalia os textos como terapêuticos.

Dentro de sua solidão e de seu isolamento, pois ela afirma que a relação com o cronista é de maior doação do que com as pessoas reais que estão a sua volta, ela busca estabelecer e transferir para o texto um tipo de relacionamento que deveria ter com aqueles ao seu redor, mas que, provavelmente, não encontra.

A desesperança é latente, a busca por algo incerto nos textos também, algo que talvez seja a unidade perdida dentro de um universo fragmentário. É interessante notar que, para esta leitora, é mais fácil encontrar alívio em alguém desconhecido, cuja materialidade é o texto impresso do jornal. Este texto é recebido de forma individualista, o cronista “lhe” dá algo, mesmo sendo um texto escrito sem destinatário específico e distribuído para milhares de pessoas. O processo de recepção é individual, pessoal e solitário.

As próximas três cartas datam do ano de 1996, ano da morte do cronista e posteriores à série das cartas para além dos muros e, portanto, da declaração pública do cronista a respeito de sua doença. Elas são posteriores também às crônicas analisadas no capítulo anterior, nas quais Caio tenta retomar o fio da existência e resgatar a beleza da simplicidade da vida.

No dia 24/12/1995, Caio publicou no Estado a crônica *Mais uma carta para além dos muros*, onde relata mais uma experiência de internação e um contato com a face da morte.

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar esta história que nem história seria.

(...)

Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, seu eu não permanecer atento – nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda-Luz e de Tudo que Existe, dai-me Força. Fé e Luz. Gritei também não-palavras, uivos, descobrindo na carne que o berro alivia a dor. Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora. Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era única maneira de me salvar. Ele me entendeu. (ABREU, 2006b, p. 199-200)

Alguns dias depois, Caio receberia a seguinte carta datilografada em uma página, tamanho A4, enviada da cidade de São Paulo no dia 09/01/96 e redigida no dia 06/01/96. O leitor se identifica e fornece seu endereço e telefones para contato.

Caio

Descobri, com horror, que sou dependente de suas crônicas.

(...)

**Fico de coração apertado com a sua maneira de brincar com a morte.** (grifo meu)

Está certo que o nosso dia – sempre – chegará. Mas não é preciso ter pressa. Vai daí que, valendo-se de meus reconhecidos dons de teleradiestesista, resolvi informá-lo o que o pêndulo indica para o seu caso.

(...)

O seu problema maior está centralizado no baço. O tratamento homeopático indicado é:

(...)

**Gostaria que experimentasse, avaliasse e me desse notícias.** (grifo meu)

(...)

Um abraço do C.L.

O leitor, curiosamente um dos poucos do sexo masculino que escreviam para Caio, num primeiro momento mostra-se preocupado com a maneira como o cronista se coloca em face da morte, identificando no texto/carta uma forma ousada de tratar este assunto, como se Caio, ao invés de tentar escapar da morte, estivesse brincando com ela, tendo pressa em morrer. Mas Caio termina a crônica de uma forma plácida, não temendo, mas também sem pressa, apenas otimista.

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida – talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos. (ABREU, 2006b, p. 201)

O efeito de horror ante a morte não é do cronista, mas do leitor, que se define como alguém que tem “dons de teleradiestesista” e prescreve ao cronista um tratamento, inclusive acompanhado de um diagnóstico. E o leitor espera uma resposta, espera interagir com o cronista que envia cartas através das páginas do jornal, dando conta de suas experiências na tentativa de sobreviver.

A carta seguinte foi datilografada em duas páginas, tamanho 21 x 15, também datada de 06/01/96. O envelope não se encontra junto à carta, mas a assinatura do leitor ao final de seu texto indica que a carta foi escrita em Porto Alegre.

Prezado Caio Fernando Abreu:

Como teu leitor, e isso pressupõe emoção despertada por tua literatura, (grifo meu) abandono a timidez e declaro-me solidário, mais do que isso, fraterno. Caio, sou apenas mais um dessa legião de anônimos que busca transfundir coragem, desejo, esperança; (grifo meu) telepática, muda, mas verdadeira e, acredito, produtiva. Teria mantido-me calado, mas “A Raiz do Pampa” tocou-me com sua singular e bela sensibilidade. E escrevo-te, para gritar do meio dessa multidão de telepáticos que te querem bem a palavra “força”. (grifo meu)

(...)

Um grande abraço

F.N.

Este leitor, de Porto Alegre, se refere a uma crônica de Caio publicada no *Jornal Zero Hora* da mesma cidade, na qual Caio relata, em tom lírico, sua visão de Santiago do Boqueirão, sua cidade natal, para a qual havia ido participar de um evento literário.

Esta carta foi escrita no mesmo dia da carta do leitor paulista e demonstra que o leitor coloca-se numa posição de recepção um pouco diferente, se solidariza com a situação do autor e o tratamento que lhe envia são vibrações e pensamentos positivos, colocando-se em meio a uma multidão de solidários que lêem e escrevem para Caio, com o objetivo de desejar-lhe um pronto restabelecimento. Mais uma vez é o texto a força motriz que impele as pessoas a escreverem para o cronista, a se colocarem em contato com ele, alguns esperando resposta, outros somente manifestando suas impressões a respeito do texto e desejando que Caio melhore.

A última carta a ser analisada foi manuscrita em cinco páginas de caderno pequeno, datada de 01/02/1996 e postada em 05/02/96 do interior do Mato Grosso do Sul. Há no envelope uma pequena observação, “obs sr: carteiro, Jesus te ama!”. O envelope foi enviado sem o endereço do cronista, somente com seu nome e o bairro Menino Deus. Há um recado, provavelmente de algum familiar, dizendo: “Ligaram: Hilda Hilst e Maria Adelaide”. A leitora não coloca seu endereço, mas o nome da Igreja a qual pertence.

Paraíso M.S. 01/02/1996

Querido Caio.

O nosso carinhoso abraço!!!

É pela 2ª vês que escrevo-lhe para dizer que nos preocupamos muito com você.

Escrevi uma vês e não fomos respondidos mas o importante não é uma resposta imediata mas sim resposta talvez demorada, mas... corôada de êxitos.

Não sei como se sente, não sei como se encontra neste exato momento, mas quero dizer-lhe que daqui tão distânte, estamos orando por você, p/ que Deus o cure, que Deus o salve, e que Deus faça resplandecer o seu rôsto sobre ti e te dê a páz. (grifo meu)

Olha, quando eu conversava com o meu espôso, sobre você e inclusive sobre o anúncio da revista Marie Claire que dizia assim:

“Aids é a minha cara”

No momento sentimos que teríamos que cumprir o ide de Jesus, (grifo meu) o qual nos disse assim:

Ide por todo o mundo, pregai o meu evangelho, a toda á criatura, quem crêr e for batizado será salvo, porém que não crêr, já esta condenado.

(...)

Quero agora fazer-lhe um pedido; procure uma igreja evangélica visite-á e aceite a Jesus como único e suficiente salvador; (grifo meu)

(...)

Caio aceite este Jesus! e verás como é maravilhoso seguir o mestre amado.

(...)

Entrega teu caminho ao senhor confia nêle e êle tudo fará.

(...)

Continuaremos orando por você...

Seus amigos...

Z.P. e P.F.

Mais uma leitora que recebe um texto de Caio sobre a sua condição de soro-positivo e a ele responde partindo de suas concepção religiosas. Esta leitora, contudo, diferentemente de uma das cartas analisadas anteriormente, não recebe o texto com juízo de valor, ela apenas sente, pelo texto, que ao cronista, em seu ponto de vista, falta a religião e a vem ofertar a ele. Ela sente necessidade de cumprir o mandamento de Jesus Cristo que a manda espalhar a religião e a fé, e com ela a salvação que a leitora espera ser alcançada com a entrega do cronista. A leitora lhe faz um pedido: que freqüente uma igreja evangélica, pois lá ele vai encontrar alívio para seus tormentos.

As três últimas cartas analisadas oferecem um mesmo tipo de resposta aos últimos textos de Caio, o conforto. Cada uma a sua maneira, seja sob a forma de um tratamento, de desejos de força ou de ofertas de fé, os leitores respondem ao cronista, respondem ao seu pedido, talvez implícito, de entendimento e compaixão.

Da análise destes textos, escritos no momento em que as crônicas de Caio foram publicadas, podemos tecer algumas considerações.

Em primeiro lugar, durante a década de 80, as crônicas de Caio, que versam muito mais sobre a condição e a existência humanas, trazem como leitor implícito um *você*, constituído pela própria escritura do texto com quem deseja dialogar. Ele busca respostas pela sua própria forma de construção, pois, ao dirigir-se a um *você* imaginário, o *tu* que escreve busca um diálogo.

Esta característica imanente leva a crônica a suscitar uma resposta em seus leitores, cuja maioria define-se como solitária e identifica o cronista como tal, assumindo que o texto preenche uma lacuna na vida dos solitários que são por ele tocados. Alguns sentem-se aliviados, realizando uma forma catártica de interpretação, outros mais melancólicos, mas todos sentem a necessidade de dialogar com aquele que usa o papel para expressar aquilo que

vai na mente e nos corações de muitos leitores, que também se identificam como impotentes para o ato da escrita, tomando o cronista como seu porta-voz.

Desta interação, analisadas as crônicas e as cartas que responderam ao chamado do texto, podemos verificar uma forte tendência dialógica destas crônicas, que também se aproximam bastante da informalidade da oralidade, chegando a tocar a fronteira do gênero epistolar, assumido claramente na sequência das Cartas para além dos muros.

Após as cartas/crônicas terem sido publicadas, os textos de Caio tornaram-se muito mais intimistas, versando sobre sua doença e sua busca interior, seu retorno às origens e às memórias de infância, suscitando um outro tipo de recepção, fazendo com que os leitores se engajassem no processo de recuperação do autor.

No limiar da ficção e da confissão, os textos continuam tocando os leitores que se vêem impelidos a escrever, não mais para pedir mas para compartilhar, para doar a quem, por tanto tempo, lhes deu consolo através de palavras e o diálogo continua.



## CONCLUSÃO

Ao longo de nossa análise, pudemos verificar que a crônica é uma forma textual híbrida e cheia de peculiaridades que, não só dificultam uma caracterização rígida, mas também lhe conferem um caráter de interlocução direta com seus leitores, fazendo com que sua leitura permaneça viva até os dias de hoje, tendo assumido contornos bastante distintos das formas das quais se originou. Podemos dizer que a crônica se aclimatou ao ambiente no qual proliferou, sendo que cada autor dota seu texto de características únicas.

Num esboço de teoria da crônica, pudemos concluir que, mais importante que chamá-la de um “gênero” literário é entender os mecanismos que a tornam tão mutável. O meio, a matéria e a subjetividade do autor têm papel fundamental no processo de criação da crônica, que é eminentemente um fenômeno urbano.

Nos estudos realizados a respeito das características textuais da crônica, pudemos verificar que ela inspira o diálogo, a identificação entre o leitor e o que foi escrito. Sua efemeridade não é mais fato que lhe cause demérito, pois a necessidade de organização de documentos que nos auxiliem a compreender a vida intelectual de alguns escritores, bem como passagens de nossa história, levaram à prática de coletar e organizar as crônicas em forma de livro. Neste novo formato, a crônica pode ser recebida de diferentes maneiras. Longe do momento em que foram produzidas e dotadas de seqüencialidade, elas passam a fornecer uma idéia de conjunto daquilo que se pretende analisar.

Verificamos que Caio Fernando Abreu traduz a heteroglossia social de seu tempo, cria mundos ficcionais através de sua escrita e fica no limiar entre ficção e verdade num estilo de escrita que, mesmo quando esconde o eu do autor, é escandalosamente uma escrita de si e do mundo.

Esta mesma forma pulsante transborda de seus textos ficcionais e permeia sua correspondência e finalmente, sua crônica, objeto deste estudo, que se transforma num objeto tão visceral e intimista quanto o restante de sua produção, causando impressões fortes no leitor e cumprindo a missão que o escritor legou a sua obra: tocar corações e causar impacto, se não mudanças, naqueles que a lêem.

A importância do papel do leitor é enorme, pois, com o acesso a textos escritos em outras épocas, outros leitores podem realizar novas concretizações de sentido, fazendo com que o material lido permaneça sempre vivo. Analisamos um conjunto de crônicas de Caio Fernando Abreu sob duas perspectivas: a primeira, do ponto de vista da totalidade exibida em livro, concluindo que o caráter intimista da escrita de Caio proporciona uma leitura próxima à

autobiografia, fazendo com que os limites de gênero impostos por alguns críticos fiquem cada vez mais difusos.

Para podermos compreender melhor a forma como Caio entendia o ofício da literatura, percorremos alguns textos deixados pelo escritor e que versavam exatamente sobre a sua obsessiva busca da palavra perfeita, da combinação harmoniosa que conseguisse traduzir o intraduzível.

Analisando o conjunto de textos que foi organizado sob a forma de livro no volume “Pequenas Epifanias”, pudemos perceber que a autoria foucatiana se manifesta nos escritos de Caio sob a forma de uma escritura profundamente pessoal, em busca de revelações e que trazem do cotidiano do próprio autor a matéria da crônica publicada diariamente no jornal. Caio era o verdadeiro cronista-cordial que empreendia uma *flânerie* interior dando-se a ver ao seu público leitor e chamando estes leitores para a reflexão através das páginas de jornal.

Outro fator relevante é o inegável e apurado trabalho estético que o autor conseguiu alcançar em uma forma de escrita inerentemente evanescente como a crônica, cuja reunião em livro permite uma compreensão da amplitude do alcance de seus escritos.

A dicção adotada em suas crônicas faz com que o trabalho de Caio tenha, portanto, caráter eminentemente biográfico e próximo da fala, provocando em seus leitores o desejo de interação através da identificação com o mundo constituído no limiar da verdade e da ficção, com um gênero de escrita também limítrofe, entre o diário íntimo e a epístola.

A segunda leitura levou em conta a resposta dada por leitores no momento de publicação das crônicas, levando em consideração a historicidade dos mesmos e questões como o horizonte de expectativas e os leitores implícitos criados por Caio.

Desta segunda leitura, verificamos que os textos de Caio criam leitores implícitos que se identificam com a solidão do indivíduo moderno, perdido nas cidades e em busca de si mesmo e de sua identidade, que muitas vezes é encontrada em um jogo de espelhos com o outro.

Pudemos concluir desta segunda leitura que a vocação inicial dos textos de Caio de provocar a reflexão através de instantâneos da vida moderna e interior foi inteiramente compreendida por seus leitores, que com ele se identificavam, mesmo quando o escritor se escondia por trás da máscara do cronista.

Cerca de vinte e dez anos depois da escritura das crônicas, respectivamente, da década de 80 e 90, elas voltaram a ser publicadas, em sua segunda edição, sob a forma de livro, no volume *Pequenas Epifanias* dando ao leitor do final da primeira década dos anos 2000 uma

nova perspectiva de leitura, a autobiográfica, inspirada pela forma cronológica como as crônicas/cartas foram dispostas no volume.

Esta perspectiva é bastante favorecida pela publicação, também em livro, de uma coletânea de cartas escrita por Caio a seus amigos e parentes, o que facilitou o cotejo entre o material utilizado como matéria das crônicas e o que o autor estava transmitindo a seus entes queridos no mesmo período.

Em outro tempo, em outro suporte, a crônica deixa de ser carta e transforma-se em diário, em fragmentos do cotidiano e da interioridade do escritor. O *você* implícito no texto transforma-se em outro, que tem a oportunidade de realizar a atualização destes escritos em outras condições, mas sempre atualizando-o e mantendo-o vivo, pois é o leitor o grande responsável pela continuidade do jogo textual através do tempo.

Fica em suspenso apenas a questão do estatuto de ficcionalidade tanto das cartas de Caio quanto das respostas obtidas de seus leitores. Como vimos nas análises e contrastes entre as cartas e crônicas do autor, mesmo quando versavam sobre um mesmo tempo, eram trabalhadas de forma bastante diferente. Não podemos concluir se a verdade, *strictu sensu*, é a que está nas cartas, assinadas pelo próprio Caio, ou aquela produzida por Caio F, o cronista. Como admitimos que o indivíduo se cria e ganha sentido de unidade ao escrever sobre si mesmo, perdemos um pouco esta ligação. Um outro ponto a ser considerado, verificando as respostas de seus leitores, é o que concerne a ficcionalização destas cartas, pois também não podemos determinar quanto de verdade há nestas cartas. Levantamos então uma hipótese para trabalhos futuros: estaria o próprio leitor engajado no jogo de espelhos criado pelo autor e se criando, ou se ficcionalizando, a partir de seus escritos para moldar uma identidade próxima daquele que admira?

Desta forma, podemos concluir que a crônica e a epístola são formas textuais vivas e que por serem atravessadas e definidas, de certa forma, pela subjetividade do escritor, elas precisam ser entendidas dentro do conjunto, ou da poética deste.

Como proposta de estudos futuros, temos a frente à intenção de tentar entender este modo de concepção do mundo que Caio veiculou através de suas obras num estudo de seus romances que leve em conta as tendências apontadas em seus contos, crônicas e cartas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Inventário do Ir-remediável**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002a.
- \_\_\_\_\_. **Cartas**. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002b.
- \_\_\_\_\_. **Caio 3D: O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- \_\_\_\_\_. **Caio 3D: O essencial da década de 1980**. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.
- \_\_\_\_\_. **Triângulo das Águas**. Porto Alegre: L&PM, 2005d.
- \_\_\_\_\_. **Caio 3D: O essencial da década de 1990**. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- \_\_\_\_\_. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**. MORAES, Marcos Antônio de (org.). São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. Fragmentos sobre a Crônica. In: \_\_\_\_\_. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Balas de Estalo & Crítica**. São Paulo: Globo, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- \_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. **Revista Nau Literária** vol. 01, no 1, jul/dez 2005. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>, acesso em 22/02/2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A Crônica: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

\_\_\_\_\_. Dois Cronistas. In: DANTAS, Vinicius (org.). **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2002.

CASTELLO, José. Reportagem Interior. In: ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

CEIA, Carlos. Horizonte de Expectativas. Disponível em [http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/horizonte\\_expectativas.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/horizonte_expectativas.htm). Acesso em 16/02/2008.

CHALOUB, Sidney. Apresentação. In: CHALOUB, Sydney et. al. (org.). **História em Cousas Miúdas**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: \_\_\_\_\_ (org.) **A Literatura no Brasil**. V. 6 Teatro, Crônica, A Nova Literatura, Conto. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

DRUMMOND, Carlos Drummond de. **Obra completa em um volume**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1967.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Veja, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella. **Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de Prólogo. In: \_\_\_\_\_ (org.) **Escrita de si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

GONZAGA, Sergius. **Curso de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004

- HAMBURGER, Kate. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO (IEL). **Autores Gaúchos**: Caio Fernando Abreu. Volume 19. Porto Alegre: IEL/Editora AGE/ Universidade Luterana do Brasil, 1995.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (coord.) **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (coord.) **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002a.
- \_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. (coord.) **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002b.
- LARROSA, Jorge. Ensaio, diário e poema como variantes da autobiografia: a propósito de uma “poema de formação” de Andrés Sánchez Robayna. In: SOUZA, Elizeu Clementino; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito**. São Paulo: ANNABLUME, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions de Seuil, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. Prefácio a 2ª edição. In: \_\_\_\_\_. (coord.) **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.
- MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis. De Variedades e Folhetins se fez a Chronica. In: CANDIDO, Antônio et. al. **A Crônica: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MORAIS, Vinicius de. **Para viver um grande amor**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- MORETTI, Franco. **Signos e Estilos da Modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORICONI, Ítalo. Adolescendo à beira do Guaíba. In: ABREU, Caio Fernando. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

PINO, Cláudia Amigo & ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: UMF Martins Fontes, 2007.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo : Editora Martin Claret, 2007.

REIS, Carlos. Crise e relativismo dos gêneros literários. In: **Literatura e Diferença, IV Congresso ABRALIC, Anais**. São Paulo, ABRALIC, 1994. p. 171-177.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. (org.) **Literatura Confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e Cordialidade**: o público e o privado da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROSA, Guimarães. **Correspondência com seu Tradutor Italiano**. BIZZARRI, Edoardo (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 2002.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **A Gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades;Ed.34, 2000.

SZINVELSKI, Valkiria Marks. **Para Além do Muro: uma análise enunciativa da atribuição de referência em cartas de Caio Fernando Abreu**. Dissertação de Mestrado. 78 páginas. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VARELLA, Dráuzio. **Por um fio**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. Recepção e leitura no horizonte da leitura. In: **Alea**: estudos neolatinos. Vol. 10 no 1 Rio de Janeiro Jan./June 2008. p. 85-97. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a06.pdf>. Acesso em 16.02.2009.