

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**CAROLINE VALADA BECKER**

**ANTÓNIO LOBO ANTUNES CRONISTA – ENTRE ESCRITAS DE SI E  
FIGURAÇÕES DE PERSONAGEM**

**PORTO ALEGRE**

**2013**

CAROLINE VALADA BECKER

**ANTÓNIO LOBO ANTUNES CRONISTA – ENTRE ESCRITAS DE SI E  
FIGURAÇÕES DE PERSONAGEM**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )**

B395A Becker, Caroline Valada  
António Lobo Antunes cronista – entre escritas de si e figurações de  
personagem / Caroline Valada Becker. - Porto Alegre, 2013.  
115 f.

Diss. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Literatura Portuguesa. 2. Antunes, António Lobo – Crítica e  
Interpretação. 3. Crônicas Portuguesas. I. Barberena, Ricardo Araújo.  
II. Título.

CDD 869.89

Ficha Catalográfica elaborada por  
Vanessa Pinent  
CRB 10/1297

## AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, que, durante dois anos, foram essenciais para minha formação intelectual.

Ao meu orientador, Ricardo Araújo Barberena, pela confiança.

Ao professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, que se tornou, pouco a pouco, uma referência ao desvendar-se um verdadeiro mestre.

Ao professor Carlos Reis, que atravessou os mares já antes navegados, aportou na PUCRS e ensinou-me um novo sentido para o verbo *estudar*.

À professora Ana Lúcia Tetammanzy, cujo trabalho sempre admirei, por compor a banca de avaliação desta dissertação.

Ao Vinicius Rodrigues, por permanecer meu alumbramento.

Aos meus pais, sempre emocionados com minhas conquistas, pelo carinho.

Ao apoio institucional do CNPq, que me concedeu bolsa de estudos durante os dois anos de Mestrado.

*E aqui ando eu, todo arrepiadinho, a esgalhar uma crónica.*

António Lobo Antunes

## RESUMO

A crônica está no limiar, pois pertence ao âmbito literário e à produção jornalística – afinal, é publicada em periódicos para, posteriormente, ser compilada em livro. Essa assertiva é lugar-comum, porém pouco esclarecedora. O presente trabalho pretende, pois, debruçar-se sobre o gênero referido para compreender quais são suas especificidades, desvendando as marcas estruturais de suas realizações. Para isso, as crônicas de António Lobo Antunes foram selecionadas: o corpus de análise é composto pelos quatro livros do autor – *Livro de crônicas* (1998), *Segundo livro de crônicas* (2002), *Terceiro livro de crônicas* (2005) e *Quarto livro de crônicas* (2011). A partir da leitura, verifica-se que as crônicas antunianas dão eco a algumas das tendências inerentes ao gênero. Por um lado, de modo mais expressivo, há a presença do cronista (do autor empírico) por meio de sua inscrição textual – memórias são evocadas e reflexões enunciadas, elaborando uma persona. Por outro lado, há a deriva à narratividade, circunstância em que ocorrem figurações de personagem. É nesse jogo que a crônica de António Lobo Antunes – e a crônica enquanto gênero – estabelece-se, e esta dissertação pretende, justamente, estudar de que maneira ambas as tendências surgem nos textos.

**Palavras-chave:** Crônica. António Lobo Antunes. Memória. Personagem.

## ABSTRACT

The chronicle is in a threshold, because it belongs to the literary scope and to the journalistic production – it is published on periodicals and, later, compiled on a book. This assertion is a commonplace, but not very elucidating. This work aims at showing the specificities of this kind of text to understand it and reveal the structural signs of its realizations. To do that some of the António Lobo Antunes' chronicles were selected: the corpus for analysis is composed by four books from this author - *Livro de crónicas* (1998), *Segundo livro de crónicas* (2002), *Terceiros livro de crónicas* (2005) and *Quarto livro de crónicas* (2011). Through the lecture, it is possible to verify that Lobo Antunes' chronicles contain some of the typical tendencies of this textual genre. On the other hand, in a very expressive way, there is the chronicler's presence (empirical author), by the textual inscription – memories are evocated and considerations are declared, creating a *persona*. There are, also, the circumstances in which occurs the character's figurations. That is how the António Lobo Antunes's chronicles – as a textual genre – are established, and this work aims at studying the way on how both tendencies appear in these texts.

**KEYWORDS:** Chronicle. António Lobo Antunes. Memory. Character.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Livro de crônicas</i> .....	39
Tabela 2 – <i>Segundo livro de crônicas</i> .....	40
Tabela 3 – <i>Terceiro livro de crônicas</i> .....	40
Tabela 4 – <i>Quarto livro de crônicas</i> .....	40
Tabela 5 – Síntese.....	87

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 OS CAMINHOS ESTILÍSTICOS DA CRÔNICA E DO CRONISTA ANTÓNIO LOBO ANTUNES</b> .....	13
1.1 A crônica e as suas molduras, um estudo genológico.....	13
1.1.2 Que voz é essa? – Uma proposta para compreender o <i>autor-cronista</i> .....	25
1.2 Um mapeamento da produção antuniana.....	33
<b>2 DEVE TER SIDO ASSIM – A INSCRIÇÃO BIOGRÁFICA E REFLEXIVA NA CRÔNICA ANTUNIANA</b> .....	43
2.1 <i>António 56 ½</i> : a presença do <i>eu</i> nas crônicas.....	43
2.2 A crônica como espaço memorialístico.....	56
2.2.1 <i>O que me lembro de Nelas</i> – alguns exemplos.....	61
2.3 O cronista e seus devaneios.....	69
<b>3 A ESCRITA NO LIMIAR: NARRATIVA E PERSONAGEM NA CRÔNICA ANTUNIANA</b> .....	76
3.1 Crônicas que narram.....	76
3.2 A personagem como categoria essencial.....	81
3.2.1 Personagens delineadas.....	86
<b>CONCLUSÃO</b> .....	108
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>ANEXO – Lista de crônicas referidas</b> .....	115

## INTRODUÇÃO

Por um lado, uma escrita concisa cuja fruição é dinâmica; por outro lado, uma conceituação múltipla e complexa – eis a crônica, uma miscelânea de tendências e de características. Podemos lê-la em jornais e revistas – os periódicos – ou em livros, quando compiladas. Elas são escritas por jornalistas, poetas ou prosadores – tanto contistas quanto romancistas. Exemplos não faltam, desde o século XIX até o século XXI: Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Luis Fernando Verissimo – aí estão escritores canônicos, incluídos em listas de autores essenciais e em manuais de literatura. Contudo, à exceção de Rubem Braga e de Luis Fernando Verissimo, todos os demais são consagrados devido à produção de outros gêneros. A crônica, no âmbito artístico e acadêmico, muitas vezes é marginalizada e considerada um gênero menor.

Por que isso acontece, podemos indagar. Talvez porque sua genealogia não indique apenas o âmbito literário; talvez porque, na modernidade, ela esteja associada à temporalidade, à sua contemporaneidade; talvez porque seu destino primeiro sejam os periódicos e não os livros – suporte de status, signo do letramento. A verdade é que diante desse gênero híbrido (adjetivo mais selecionado para classificá-lo) – como diante de qualquer produção cujos limites estejam embaçados –, os teóricos e os pesquisadores podem traçar distintos caminhos e observar múltiplas facetas. Podemos, por exemplo, pesquisar a crônica a partir de um viés historicista, analisando a sua relação com os anais e sua tendência documental. Posteriormente, o seu surgimento nos jornais – momento de “modernização” e recriação do gênero, no espaço do folhetim; circunstância em que, no Brasil, intensificou-se sua circulação e seu público leitor. Encontraremos, ainda, uma ligação com as características do gênero “ensaio”, no qual o escritor (o autor empírico) enuncia opiniões. A crônica, sem dúvida, uniu e transformou essas tendências; atualmente, cada cronista agrega a essa multiplicidade de escrita o *seu* modo de criar.

A crônica, portanto, possui uma construção diacrônica expressiva e, na sua faceta moderna, relaciona-se com o jornal. Desse percurso, permaneceu como característica uma íntima relação com o tempo. Assim como a charge e os editoriais, por exemplo, a crônica carrega marcas temporais, ou melhor, carrega as percepções que o cronista tem do seu tempo. O “cronista” é palavra-chave para refletirmos sobre o gênero, pois, diante da liberdade de

escrita, ele inventou (e inventa) estilos – por isso temos tantos perfis. Em meio a essas possibilidades, duas tendências são essenciais: a crônica proporciona ao cronista um espaço para inscrição textual, isto é, a voz textual confunde-se (une-se e soma-se) à voz do autor empírico, circunstância em que lemos opiniões, reflexões e breves relatos memorialísticos do autor; em direção oposta, a crônica aproxima-se da construção do conto, quando o autor empírico afasta-se, e torna-se uma breve narrativa com todos os elementos necessários – narrador, personagem, diegese, tempo, espaço.

Esta dissertação intitula-se *António Lobo Antunes cronista – entre escritas de si e figuras de personagem* e objetiva um estudo sobre o gênero crônica, a partir da produção antuniana. Primeiramente, proponho uma (breve) revisão teórica do gênero para assinalar suas características gerais. Em seguida, todas as reflexões tecidas debruçam-se sobre o corpus em análise, as crônicas de Lobo Antunes. Depois da leitura, verifica-se que as crônicas do autor português dão eco a uma série de características indicadas como inerentes à crônica: há crônicas com uma escrita subjetiva, pessoal e biográfica, bem como uma produção narrativa e ficcional – essas são as duas facetas a serem estudadas. Tentando identificar os recursos de escrita utilizados para que o leitor estabeleça este ou aquele pacto, propus uma análise da voz textual, pois ao identificar “quem fala” na crônica, estabelecemos a recepção.

Nas crônicas de inscrição subjetiva, há uma voz textual recíproca à identidade do autor empírico – por isso o título “escritas de si” –, o que verificamos por meio de indícios textuais, entre eles informações biográficas, nome do autor, entre outros. Esse enunciador (o qual nomearei *autor-cronista*) fala sobre sua identidade, sobre sua trajetória, como acontece em gêneros biográficos – autobiografia, cartas, diários etc. Ao falar de si, o *autor-cronista* cria uma persona, uma imagem, quase uma personagem; ao relatar o passado, o “eu” de hoje refere-se a um “eu” de ontem, já outro, e revisita lembranças, as quais vêm imersas em lacunas. Dessas imprecisões, bem como dos discursos assumidos, pode surgir uma autoficção, um “dizer a si mesmo” que não se aprisiona ao factual, que é, também, criação.

Em outras crônicas, afasta-se a identidade empírica e suas marcas biográficas; breves narrativas ganham forma e estabelecem, no texto, um mundo possível ficcional no qual encontramos um narrador, quase sempre personagem (um narrador autodiegético). Quando acontece essa deriva, a categoria personagem – tendo em vista que é a sua voz que lemos – foi considerada elemento chave para estabelecermos o pacto de leitura. Devido à presença da personagem, inserida em uma diegese, lemos (ou podemos ler) uma narrativa como ficcional, pois ela aciona protocolos de leitura específicos. Por isso, interessa-me verificar quais são os

processos de figuração da personagem nas crônicas, ou seja, como percebemos, durante a leitura, que a personagem constroi-se como uma personagem? Como resposta, sinalizo algumas tendências. Primeiramente<sup>1</sup>, há a relação pessoa e personagem – uma dimensão humana e psicológica engendrada por um ser de papel; em segundo lugar, a personagem como um signo – na narrativa, ela apresenta-se como um elemento constante e distintivo, cujas funções são específicas, e possui linguagem. Aí está, pois, o eixo figurações de personagem: deseja-se estudar *como* elas são construídas e *quem* elas representam.

O corpus de análise são os quatro livros de crônicas publicados por António Lobo Antunes: *Livro de crônicas* (1998), *Segundo livro de crônicas* (2002), *Terceiro livro de crônicas* (2005) e *Quarto livro de crônicas* (2011). A partir da leitura, delineia-se um mapeamento da produção do autor, sintetizando características gerais. Este é um trabalho de análise textual, por isso as considerações teóricas e as afirmações gerais sobre a estética das crônicas antunianas sempre serão acompanhadas de exemplos.

Para o capítulo 1, **Os caminhos estilísticos da crônica e do cronista António Lobo Antunes** (especificamente no subcapítulo 1.2), selecionei diversos trechos para apresentar uma síntese da crônica antuniana; para o capítulo 2, **Deve ter sido assim – a inscrição biográfica e reflexiva na crônica antuniana**, busquei minimamente<sup>2</sup> dois exemplos de cada livro de crônicas (o capítulo é desdobrado em dois eixos – memória e reflexão do *autor-cronista*); por fim, para o capítulo 3, **A escrita no limiar: narrativa e personagem na crônica antuniana**, organizei no mínimo quatro exemplos de cada livro de crônica.

O estudo proposto por essa dissertação, portanto, analisa o gênero crônica tendo em vista a presença da voz textual que, por vezes, se confunde com o autor empírico ou, em outras ocasiões, realiza-se como um narrador, especificamente um narrador-personagem. Dois campos teóricos são revisitados e deslocados para o estudo da crônica – as escritas biográficas ou autobiográficas, bem como considerações sobre a personagem romanesca. A crônica, por ser múltipla, exige uma teoria também em movimento e diálogo.

---

<sup>1</sup> Não se trata de uma hierarquia entre os elementos.

<sup>2</sup> Em algumas ocasiões, trago mais exemplos.

# 1 OS CAMINHOS ESTILÍSTICOS DA CRÔNICA E DO CRONISTA ANTÓNIO LOBO ANTUNES

## 1.1 A crônica e as suas molduras, um estudo genológico

*A crónica, desconfiada, olhando para todos os lados, avança um tudo-nada a pata de uma frase, pronta a escapar-se à menor desatenção, ao menor ruído.*

António Lobo Antunes

Ao ler as primeiras páginas de um livro, o leitor estabelece um pacto ou um contrato. Aquelas palavras lidas, dispostas lado a lado, são poemas? Estruturam-se como um conto ou como um romance? A leitura suscita um verdadeiro jogo entre receptor e obra. Essa relação é mediada tanto pelos conhecimentos prévios do leitor<sup>3</sup> – António Lobo Antunes sugere que “os livros deviam trazer o nome do leitor, não do autor, na capa, pois é o leitor que lhe dá sentido à media que lê” (ANTUNES, 2011, p. 170)<sup>4</sup> – quanto pelos sentidos evocados, por exemplo, pelo nome do autor – sua inserção no cânone ou não, seu estilo consagrado e sua tendência temática –, pela indicação do gênero literário ao qual a obra pertence, ou, ainda, pelo prefácio ou demais textos agregados à obra – todos esses elementos do paratexto. Por vezes, na capa do livro encontramos a indicação do gênero; na maioria dos casos, é preciso observar a ficha catalográfica (espaço em que os dados da edição são disponibilizados) para descobrirmos de que maneira o autor, a editora e até mesmo a crítica compreenderam a obra.

Entretanto, principalmente na contemporaneidade literária, os limites genológicos estão enfraquecidos, as fronteiras classificatórias estão fragilizadas e, mais do que nunca, o escritor mistura tendências e formas, o que dificulta – ou reestrutura – classificações. Une-se à reflexão sobre o gênero a importância de modo do discurso (REIS, 2003, p. 239), cuja divisão

---

<sup>3</sup> Para a Estética da Recepção, o leitor concretiza o texto, articulando o extraliterário (suas normas e valores). Para Iser, o repertório do leitor é essencial no ato da leitura, pois carrega um conjunto de normas sociais, culturais e históricas; por fim, Jauss assinala a dimensão coletiva e historicista da recepção, com o horizonte de expectativa. Mesmo que essas visões não sejam um discurso teórico unificado, elas demonstram, em intensidades distintas, a essencialidade do leitor enquanto produtor da leitura e do seu sentido.

<sup>4</sup> A crônica chama-se “A melhor maneira é a única boa” e segue seu comentário sobre o leitor: “é ao leitor que a voz pertence e não só a voz, a carne e os olhos e o corredor e o passo e o leitor está sozinho e é imenso, o leitor contém em si o mundo inteiro desde o princípio do mundo, e o seu passado e o seu presente e o seu [...], o leitor não pára de crescer, já não precisa do livro nem de mim e ao acabar o livro começa, e ao guardar o livro na estante o livro continua e o leitor continua com ele” (ANTUNES, 2011, p. 170).

é uma tríade: modo lírico, dramático e narrativo<sup>5</sup>. Os modos do discurso não pertencem apenas ao âmbito literário, afinal existem narrativas que não são ficcionais. Tais modos concretizam-se em gêneros literários, “entidades historicamente localizadas”, “instáveis e transitórios” (REIS, 2003, p. 246-7). O gênero – uma proposta formal, um conjunto de características – é, pois, mutável, um objeto historicamente construído. Esse caráter transitório vai ao encontro do conceito de literatura como uma arte em constante transformação<sup>6</sup>.

A tríade narrativa, drama e lírica pode visualmente ser identificada e diferenciada, principalmente se observarmos o uso da prosa e dos versos – meios que, por sua vez, também podem misturar-se. No âmbito da narrativa em prosa, muitas composições híbridas têm sido feitas (inclusive com recursos gráficos), o que torna mais complexa a classificação e a compreensão desses gêneros – ou, quem sabe, propõe novas definições. Todavia, ainda assim, continuamos utilizando os (fluidos) limites, os limiares dos gêneros literários como caminhos analíticos, seja para demonstrar a permanência de uma definição, seja para evidenciar suas “transgressões”, atualizações ou ressignificações. O interessante é que um gênero literário (mesmo com suas variações), assim como os gêneros discursivos, possui especificidades, marcas de forma e de conteúdo a partir dos quais se cria uma estabilidade e, assim, podemos reconhecê-lo.

Essa observação é proposta por Mikhail Bakhtin, no livro *Estética da Criação Verbal*; para ele, os enunciados, forma pela qual utilizamos a língua, carregam individualidades, porém a língua “elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 262). Por meio do uso, portanto, o falante reconhece os objetivos e marcas de um gênero discursivo, sabe, por exemplo, em qual circunstância de comunicação deve utilizá-lo:

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. (BAKHTIN, 2011, p. 266)

---

<sup>5</sup> Segundo Gérard Genette, no livro *Introdução ao arquíteto*, “modo” não se refere exatamente à forma, “no sentido tradicional, como na oposição entre verso e prosa, ou entre os diferentes tipos de versos, trata-se de situações de enunciação; para retomar os termos mesmos de Platão, no modo narrativo, o poeta fala em seu nome próprio, no modo dramático são as próprias personagens” (GENETTE, 1990, p. 29).

<sup>6</sup> Para este trabalho, não é necessário apresentar e compreender como cada época histórica percebeu e concebeu os gêneros literários. Basta-nos assumir essa categoria como algo mutável, cuja estrutura, desde Platão e Aristóteles, formalizada posteriormente, segue a tríade épica, drama e lírica – vale lembrar, no entanto, que a inclusão ou a reflexão sobre o lírico é posterior a esses dois pensadores.

A ideia de reconhecimento é essencial, pois auxilia o leitor a construir o significado da obra, relacionando-a a um gênero e a suas características:

[o gênero] funciona como um **esquema de recepção**, uma **competência do leitor**, confirmada e/ou contestada por todo texto novo [...]. A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições do gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura realizará. **O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto.** (COMPAGNON, 1999, p. 157-8, grifos meus)

O teórico Antoine Compagnon considera o gênero uma “convenção histórica”, marcada – ou delimitada – *a priori* por um conjunto de características. Estas implicam uma compreensão ou uma expectativa de leitura – apenas, é claro, se o leitor, em alguma medida, carregar sentidos para esses gêneros, apenas se o gênero “informar” algo ao leitor. Podemos aceitar que o gênero estabelece uma expectativa e mobiliza conhecimentos prévios e, por isso, poderá auxiliar no estudo da obra. Como sugere Luiz Costa Lima,

se todo gênero, literário ou não literário, é uma forma de comunicação, dotado de regras, cujo conhecimento visa a eliminar equívocos na interação, **procurar definir um gênero significa não um ato normativo, mas explicativo**; explicativo do que entra em cena no processo da leitura. (LIMA, 1986, p. 289, grifos meus)

Estudar um gênero – o gênero crônica, por exemplo – não objetiva restringir e estabilizar características, mas sim investigar, percebendo nuances e tendências de diferentes cronistas. Entre outros elementos, a partir da composição do gênero, o processo da leitura implica um pacto. Ao lermos um romance, esperamos encontrar ficção, um narrador que organiza um mundo possível ficcional<sup>7</sup>, no qual, por exemplo, desfilam personagens em espaços e tempos específicos. Como diz Umberto Eco, “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...]. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária” (ECO, 1994, p. 81). Entretanto, determinadas obras literárias podem romper expectativas e fronteiras do pacto de leitura e embaralhar características definidas *a priori*. As escritas autobiográficas, especificamente romances em que o autor empírico inscreve-se, são exemplos disso. O romance *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, é classificado como um romance, mas carrega marcas autobiográficas<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Esta nomeação compreende que os textos narrativos criam a ficcionalidade no momento em que criam mundos possíveis, ou mundos possíveis ficcionais, em oposição ao mundo real (REIS, 2003, p. 354).

<sup>8</sup> Na proposta de Philippe Lejeune, romances em que há inscrição biográfica do autor devem ser classificados como romances autobiográficos, pois assim manteríamos a tendência ficcional e pessoal: “Chamo assim todos os

Estudar os gêneros literários e suas características pode parecer uma tendência normativa. Porém, de modo algum, neste trabalho, compreende-se o gênero como entidade fixa e imutável. O teórico Luiz Costa Lima explica que

os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim **quadros de referência**, de existência histórica e tão-só históricas; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas [...] quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes terem um rendimento diverso. (LIMA, 2002, p. 272, grifo meu)

Ressalto a definição de gênero literário como “quadros de referências”, algo como molduras textuais que dirigem o leitor a determinados caminhos interpretativos. Tais “quadros de referências” dialogam com a componente “informativa” inerente ao gênero, proposta acima.

Essa sucinta reflexão sobre gêneros literários é importante porque o objeto de estudo desta dissertação é a crônica, um gênero pertencente a dois âmbitos de produção, o jornalístico e o literário. Além disso, a crônica exemplifica uma tendência à transformação, uma vez que, ao longo da história, principalmente no século XIX, modificou-se, recriando suas marcas genológicas. A crônica é, pois, sinônimo de hibridismo – as suas múltiplas realizações – e de limites incertos.

Na sua acepção mais antiga, ela relaciona-se à Idade Média e às crônicas históricas, cujo conteúdo era documental; sendo assim, o cronista era, antes de tudo, um documentarista da sua época, do seu contexto histórico e social. Ainda que o gênero tenha se afastado da ideia de documento, uma relação com a temporalidade fortaleceu-se – noção evocada pela etimologia da palavra:

O sentido tradicional do termo decorre da sua etimologia grega (khronos = tempo): é o relato dos acontecimentos em ordem cronológica. Sua parenta próxima: anais. [...] Em português, a partir de certa época, a palavra começou a ter roupagem semântica diferente. “Crônica” e “cronista” passaram a ser usados com o sentido atualmente generalizado em literatura: refere-se a um gênero literário específico, estreitamente ligado ao jornalismo. (COUTINHO, 2008, p. 103)

Afrânio Coutinho, no excerto acima, ressalta a mudança conceitual – de ordem social e histórica – da crônica. Ela invadiu os jornais do século XIX e assumiu novas características,

---

textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

adquiridas na ação de escrever e publicar no espaço do folhetim. Ali, o gênero engendrou sua definição moderna: um escrito sucinto, de temática simples. O jornal, por ser um meio prosaico de veiculação, reitera a característica temporal da crônica. Segundo Marlyse Meyer, o folhetim nasceu na França; ao final da página, ao rés-do-chão, havia um espaço vazio dedicado ao entretenimento:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do Caderno B, em síntese. E, numa época em a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero [...]. (MEYER, 1992, p. 96)

O texto de Marlyse Meyer, chamado “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica”, esclarece como aconteceu a mudança do tom documental, os anais, para uma escrita livre e jornalística. A pesquisadora demonstra como a crônica (re)criou-se nesse novo suporte, o jornal. Meyer sugere, também, que o espaço “folhetim” era livre, o que permitiu uma diversidade de produções. Por isso, além dos folhetins românticos (os romances românticos publicados nos jornais), muitos escritos de caráter bastante distinto eram publicados. Nesse espaço jornalístico, então, o autor exercitava a escrita, fosse ela de ordem opinativa ou de ordem narrativa. Em síntese, a tendência documental da crônica tornou-se remota, e, na modernidade, eventos, fatos e temáticas do cotidiano passaram a ser seus motes.

Essa liberdade de escrita nos remete a um dos elementos essenciais da crônica: a importância do sujeito cronista, o escritor de crônicas. Foi nesse espaço jornalístico ao rés-do-chão que publicaram textos José de Alencar e Machado de Assis, e, já no século XX, João do Rio, Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, por exemplo.

Para encerrar seu estudo, que prevê demonstrar como o cronista definiu-se por meio do espaço folhetinesco, Meyer explica as tendências dessa escrita:

[...] voltando a esta arqueologia da crônica que estou tentando exumar na pista do folhetim, destes meus saltos colibrisescos de jornal em jornal, fica o sentimento de um tom leve, chistoso, descontraído, que percorre, naquele que venho chamando o espaço vazio do folhetim, aqueles escritos não explicitamente ficcionais. Melhor dizendo, aqueles escritos que não manifestam intenção explícita de fazer literatura. [...]; ultrapassam o mero relato ou informe jornalístico, compondo um vivo quadro de usos, situações, comportamentos, comentários do cotidiano [...]. (MEYER, p. 1992, p. 130)

De modo mais simples, Antonio Candido, no texto “A vida ao rés-do-chão” (introdução ao livro no qual consta o referido texto de Meyer), explica que “antes de ser

crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Percebemos, por meio desse caminho diacrônico de análise, as transformações do gênero. Primeiramente, as dimensões documental e histórica não se mantiveram – ao menos não como papéis oficiais. A marca de temporalidade, em oposição, permaneceu inerente à sua caracterização, a qual se relaciona principalmente ao seu meio de veiculação, os periódicos, as revistas e os jornais. Todos eles disponibilizam um espaço físico pré-determinado para a crônica (o qual tem extensão limitada e, por estar no mesmo “espaço”, auxilia o leitor a identificar o gênero); além disso, o leitor frui tais escritos regularmente – semanal ou diariamente – e o compartilha com outros gêneros discursivos (como reportagens, notícias e editoriais), o que exige um ato de leitura dinâmico, rápido.

Dessa forma, o cronista, enquanto escritor, submete-se a duas instâncias minimamente: ao meio de publicação e ao leitor, o que auxilia na composição de gênero. Como diz Carlos Reis, há “[...] contingências enunciativas e pragmáticas que caracterizam a crônica: o curto alcance do texto, limitado na sua extensão, a consciência das expectativas de um público de jornal e a periodicidade da inserção cronística” (REIS, 2002, p. 30). Essa “contingência enunciativa” implica uma composição de gênero, algo como as especificidades textuais que regem a escrita nesse contexto determinado.

O gênero crônica, na modernidade, portanto, modificou-se e pode ser desta maneira compreendido, segundo Davi Arrigucci Jr:

**Hoje, porém, quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica.** Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia, dos *faits divers*, fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 55-6, grifo meu).

O caminho trilhado até agora demonstra de que maneira o gênero crônica – depois de ser documento – aproximou-se do meio jornalístico, um dos campos que define suas especificidades, e criou-se. Davi Arrigucci Jr, nas palavras acima, sugere o cotidiano, o dia a dia, como eixo essencial do gênero, na modernidade. Para Charles Kiefer, professor e escritor, essa transição genológica é indiscutível:

A rigor, o conto recria, enquanto a crônica documenta. No entanto, nas últimas décadas, **está se vendo, principalmente no Brasil, a emergência de um novo tipo de crônica, não mais histórica e meramente factual, mas uma inquietante**

**mescla das modalidades épica e lírica**, o que naturalmente produz uma confusão generalizada no espírito classificatório da teoria literária. (KIEFER, 2010, p. 69, grifo meu)

Diante dessas asserções, podemos avançar e afirmar que há crônicas em que os *faits divers*, essa ligação com o cotidiano, estão ausentes. Nesses casos, outra composição, de tom ficcional, poderá ser realizada. Reiteramos, assim, a multiplicidade do gênero:

Para caracterizar a crônica é mister ressaltar de um lado a sua natureza literária, e do outro a natureza ensaística. Pelo primeiro traço, ela se distingue do jornalismo, o que é importante, porquanto a crônica é um gênero ligado ao jornal; mas, **enquanto o jornalismo (artigos, editoriais, tópicos) tem no fato o seu objetivo, seja para informar divulgando-o, seja para comentá-lo dirigindo a opinião**, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o **artista** retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito, de sua graça, de suas **faculdades inventivas**. A crônica é na essência uma forma de arte, 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, as coisas, os seres**. (COUTINHO, 2008, p. 106, grifos meus)

Para pensarmos na crônica como expressão artística (não apenas jornalística, no sentido informativo, objetivo e prático), analisar o estilo do “artista” e suas “faculdades inventivas” – segundo as palavras do teórico – é um caminho interessante. A produção de crônica aproxima-se do literário por meio da linguagem, uma linguagem elaborada estilisticamente, de modo narrativo, isto é, que se apropria dos recursos narrativos e ficcionais principalmente<sup>9</sup>. Em síntese,

a crônica será tanto mais literária quanto mais fugir às exigências do espírito de reportagem, atingindo o melhor de sua realização formal quando consegue fundir os supostos contrários – a literatura e o jornalismo – com um teor autônomo pela força da personalidade do escritor refletida em seu estilo e em suas ideias. (COUTINHO, 1994, p. 134)

O jornalismo e seu “espírito de reportagem”, em tese, sugerem a objetividade da linguagem como meio de comunicação. Sabemos, hoje, que o espaço jornalístico, no entanto, permite confluências e encontros, bem como criações estéticas. No Brasil, a crônica é uma produção em que o encontro entre o jornalístico e o literário intensifica-se:

[João do Rio] ia ao local dos fatos para melhor investigar e assim dar mais vida ao seu próprio texto: subindo morros, frequentando lugares refinados e também a fina

---

<sup>9</sup> De modo algum proponho uma hierarquização entre a escrita jornalística e literária; observo, apenas, que inicialmente os dois âmbitos de escrita têm objetivos e intenções distintas. No entanto, tenho consciência de que hoje mesmo tais objetivos – que se refletem na linguagem e na forma – estão esmorecendo. Há diversas maneiras artísticas de informar, como o Novo Jornalismo ou o Jornalismo em Quadrinhos.

flor da malandragem carioca, João do Rio [...] construiu uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos uma outra maneira de vivenciar a profissão jornalista. [...] Com essa modificação, João do Rio consagrou-se como **cronista mundano** por excelência, **dando à crônica uma roupagem mais “literária”**, que, tempos depois, será enriquecida por Rubem Braga: em vez de simples registro formal, **o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista**, tudo examinado pelo **ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real**. (SÁ, 2008, p. 8-9, grifos meus)

Primeiramente, ressalto do excerto o adjetivo “literária” estar entre aspas, pois todos pesquisadores desse campo e desse objeto têm consciência das dificuldades para delimitarmos fronteiras (talvez sequer devêssemos criá-las; porém, algumas marcas de estabilidade são indispensáveis). Jorge de Sá, de modo cuidadoso, observa a identidade do jornalista que faz crônica, verificando sua postura de escritor; de tal forma, podemos analisar, também, a identidade do prosador (contista ou romancista) ou poeta que tecem crônicas. Interessa, de qualquer forma, a subjetividade do relato e do comentário e a recriação, o que nos remete ao jornalismo literário – explorado a partir do movimento *new journalism* –, cujo exemplo mais comum é Truman Capote e seu *A sangue frio* (1965).

Mesmo diante dessa possibilidade intertextual e de fronteiras quase anuladas, em geral ainda distinguimos o discurso jornalístico do discurso literário, tendo em vista seus objetivos e intenções, bem como seus dispositivos de linguagem. Isso nos remete a nomeações como linguagem literária e linguagem jornalística, o que pode causar desconforto, pois traz uma antiga (e indefinida) reflexão teórica sobre o que, afinal, é a literatura. De modo algum penso em esboçar uma resposta definitiva. A dúvida “o que é literatura” é complexa e sem solução – afinal, sempre dependerá do momento histórico e das filiações discursivas e ideológicas. Como resposta, recupero a proposta de Antoine Compagnon, enunciada na introdução do seu básico e canônico *O demônio da teoria*. A partir das palavras de Nelson Goodman, Compagnon propõe invertermos nossa postura crítica: ao invés de perguntarmos “o que é literatura?”, sugere que façamos uma reflexão sobre “quando é literatura?” (COMPAGNON, 1999, p. 30). Deste modo, o teórico dá espaço à variabilidade e sugere ao leitor que as certezas inexistem e que os limites são mutáveis.

Por isso, reitero: a literatura e o jornalismo podem criar uma miscelânea, apagar fronteiras e misturar “certezas” quanto a usos de linguagem ou quanto a delimitações de gênero – caso específico da crônica. Dessa maneira, o “quando” pode ser produtivo: quando, afinal, uma crônica torna-se mais literária – ou melhor, mais narrativa e ficcional? Por que ou como identifico essa deriva estilística?

Em meio ao trânsito de linguagem e de meio de publicação, a crônica assume um caráter híbrido. Vale lembrar que o cronista, em inúmeras ocasiões, é também contista, romancista ou poeta; daí, quem sabe, seu não distanciamento da linguagem literária, com uso da narratividade e da ficcionalidade ou, ainda, do lirismo – afirmações que ainda não esclarecem plenamente as características da crônica.

Objetivando compreender a crônica, observamos seu “estilo” e suas “temáticas”: quanto mais ao rés-do-chão estiver – vinculada a datas e, possivelmente, a notícias recentes<sup>10</sup>, aos fatos do dia a dia – mais jornalística ela será<sup>11</sup>. Como diz Antonio Candido, a crônica “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem, necessidade que costuma assumir, [...] se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 13). O dia a dia leva-nos a um “humilde cotidiano”, pois ela está “presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, [...] 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, 1987, p. 52). Assim, o cronista observa seu tempo e escreve – impressões, observações ou relatos.

Quanto ao estilo da escrita, a imagem da “conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p. 20) é frequente. Vinicius de Moraes, autor consagrado por suas poesias, escreveu dois textos baseados em metalinguagem chamados “O exercício da crônica”, nos quais discute a conceituação desse gênero. No primeiro deles, publicado no livro *Para viver um grande amor*, de 1962, a simplicidade é sugerida como característica do gênero em discussão, definido pelo poeta como “prosa fiada”:

Eu digo **prosa fiada, como faz um cronista**; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um **prosador do cotidiano**, a coisa fia mais fino. Senta-se ele diante de sua máquina, acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um **fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino**, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa **injetar um sangue novo**. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, surja-lhe de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. Ou então, em última instância, recorrer ao assunto da falta de assunto, já bastante gasto, mas do qual, no ato de escrever, pode surgir o inesperado. (MORAES, 2004, p. 615, grifos meus)

---

<sup>10</sup> Em muitas das crônicas de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, o cronista evoca uma notícia dos últimos dias para, então, criar seu texto em tom mais narrativo ou lírico; sobre o assunto, ver a dissertação de Giovana Chiquim, chamada *Quando a notícia vira fato literário: as crônicas de Drummond inspiradas no jornalismo* (2010, Universidade Estadual de Londrina).

<sup>11</sup> Mais uma vez, explico a afirmativa: mesmo que o jornalismo enquanto espaço textual e comunicativo faça permutações e aproprie-se de um uso mais artístico da linguagem – com elementos como ficcionalidade ou lirismo – ela prevê, ao menos em tese, uma funcionalidade mais objetiva, informar algo – o que, sem dúvida, pode ser realizado de múltiplas maneiras, inclusive de modo artístico.

As palavras do poeta analisam o ato produtor da crônica: ela nasce de um “fato qualquer”, retirado, quiçá, do próprio jornal. Eis o cotidiano, que será escrito e registrado por meio de uma linguagem prosaica, marcada pela simplicidade, algo sintetizado como a “conversa fiada” – da qual, muitas vezes, emerge a dialogia, estabelecendo até mesmo textualmente uma interlocução com o leitor.

O segundo texto de mesmo título foi publicado no livro *Para uma menina com uma flor*, em 1966, e agrega outras observações sobre o gênero, principalmente sobre o seu meio de publicação:

O cronista trabalha com um instrumento de grande divulgação, influência e prestígio, que é a palavra impressa. Um jornal, por menos que seja, é um veículo de ideias que são lidas, meditadas e observadas por uma determinada corrente de pensamento formada à sua volta.

**Um jornal é um pouco como um organismo humano. Se o editorial é o cérebro; os tópicos e notícias, as artérias e veias; as reportagens, os pulmões; o artigo de fundo, o fígado; e as seções, o aparelho digestivo – a crônica é o seu coração.** A crônica é matéria tácita de leitura, que **desafoga o leitor da tensão do jornal e lhe estimula um pouco a função do sonho e uma certa disponibilidade** dentro de um cotidiano quase sempre "muito lido, muito visto, muito conhecido", como diria o poeta Rimbaud. (MORAES, 2004, p. 770, grifos meus)

Proponho um salto no tempo para analisarmos as palavras de Eça de Queirós sobre a crônica. Eça entrou para o cânone como romancista, entretanto, assim como o poeta, escreveu crônicas e, inclusive, refletiu sobre suas especificidades:

A crônica é como que a **conversa íntima, insolente, desleixada, do jornal com os que o leem**: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos; espalha-se **livremente** pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das ondas, dos enfeites; **fala em tudo**, baixinho, como se faz ao serão, ao braseiro, ou ainda de Verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amores, crimes terríveis; espreita porque não lhe fica mal espreitar. **Olha para tudo**, umas vezes melancolicamente, como faz a lua, e outras vezes alegre e robustamente, como faz o sol; [...] ela conta tudo o que pode interessar pelo espírito, pela beleza, pela mocidade; **ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal**; está aqui, nas suas colunas, cantando, rindo, falando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; **tem uma pequena voz serena, leve e clara**, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando.

A crônica é como estes rapazes que não têm morada sua e que vivem no quarto de seus amigos, que entram com um cheiro de primavera, alegres, folgazões, dançando, que nos abraçam, que nos empurram, que nos falam de tudo, que se apropriam do nosso papel, do nosso colarinho, da nossa navalha de barba, que nos maçam, que nos fatigam mesmo e, quando se vão embora, nos deixam cheios de saudade.”(Eça de Queirós in Distrito de Évora, Janeiro de 1867, apud Paula Cristina Lopes)

O poeta Vinicius teceu seus comentários no século XX, enquanto as indicações queirosianas pertencem ao século XIX, época em que o jornal carregava outro sentido – o próprio folhetim era uma realidade, como foi mencionado anteriormente. Mesmo com essa distância temporal, as observações dos escritores convergem em alguns momentos: a “prosa fiada” e “conversa íntima” dialogam com a “pequena voz serena”; o “prosador do cotidiano” vai ao encontro da crônica que pode “falar em tudo” e “olhar para tudo”.

Ambas as crônicas, construídas por meio de metalinguagem, também apresentam divergências em suas percepções. Enquanto Vinicius de Moraes indica “o” cronista como elemento a ser observado, para Eça, o foco reside “na” crônica, como se ela fosse distanciada de quem a criou e enunciou. Tal disparidade é percebida porque o poeta refere “o cronista”, ao longo da sua reflexão, enquanto o romancista indica “a crônica”. Observar essa distinção é essencial, parece-me, para observarmos que, com o tempo, talvez, a inscrição do sujeito cronista tenha ganhado força. Além disso, uma vez que o cronista está em segundo plano, na perspectiva de Eça, as opiniões daquele que assume o texto estão distanciadas – característica que, veremos, não é aceita por outros teóricos, como Afrânio Coutinho e Massaud Moisés.

Um último comentário sobre as palavras de Vinicius de Moraes e de Eça de Queirós: objetivando definir a crônica, ambos criam metáforas. Para Eça, o gênero é como um “rapaz sem morada” – múltiplo e andarilho; para Vinicius, o gênero é como “o coração do corpo humano”. As duas imagens sugerem uma vitalidade inerente ao gênero, ora devido às suas mutações – como um andarilho –, ora devido à sua essencialidade, afinal, a crônica é como o coração, signo da centralidade e do sentimento.

A crônica, portanto, é um espaço múltiplo, cuja relação com o cotidiano e com o tempo é explícita. A importância do sujeito cronista, entretanto, parece ter sofrido transformações e, quem sabe, as palavras de Vinicius de Moraes indiquem uma tendência bastante brasileira do gênero. De tal modo, podemos afirmar que além de observar o dia a dia, o cronista – quando tais fatos do cotidiano fogem da sua memória – mergulha na subjetividade e torna-se, ele mesmo, o mote de suas palavras.

Para identificar as formas de realização da crônica – uma vez que ela apresenta-se ao leitor seguindo diferentes tendências –, Afrânio Coutinho e Massaud Moisés propuseram uma tipologia<sup>12</sup>, algo como a delimitação de subgêneros dentro desta forma híbrida. As

---

<sup>12</sup> A dissertação *Apontamentos para uma revisão conceitual da crônica contemporânea: o espírito dos anos 70 nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino* (2007, Universidade de Brasília), escrita por Francismar Ramirez Barreto, cita outros teóricos que também propõem tipologias para a crônica, multiplicando as possibilidades.

considerações dos dois estudiosos, quando simplificadas, indicam duas tendências: uma prevê a marca de subjetividade do cronista; a outra indica a presença da narratividade no texto.

Na mesma direção, está a proposta de Carlos Reis: “a crônica obedece a um impulso de natureza subjetiva, cuja representação pode desvanecer a narratividade, em deriva de índole ensaística ou até lírica” (REIS, 2002, p. 27-8); já para Antonio Candido, “há crônicas que são diálogos” e propõem uma relação entre escritor e leitor; enquanto outras “parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espriada com certa estrutura de ficção” (CANDIDO, 1992, p. 21). Temos, aí, dois eixos essenciais do gênero: textos em que a marca subjetiva, a figura do autor, está fortemente delineada; ou, por outro lado, textos em que a imagem biográfica silencia-se e a ficcionalidade – criada por meio da narratividade – dá o tom.

Na proposta de Afrânio Coutinho (COUTINHO, 2008, p. 102), temos quatro possibilidades de realização textual: a “crônica narrativa”, quando o eixo é uma estória e, por isso, aproxima-se do conto; a “crônica metafísica”, quando há reflexões mais filosóficas; a “crônica poema em prosa”, quando o conteúdo é lírico, ou seja, um extravasamento da alma do autor; e, por fim, a “crônica-comentário”, quando o foco do texto são acontecimentos<sup>13</sup>.

Para Massaud Moisés, por sua vez, a classificação é mais sintética: de um lado, a “crônica-conto”, “voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no ‘não-eu’, no acontecimento que provocou a atenção do escritor” (MOISÉS, 2006, p. 254), na qual há uma estrutura narrativa portanto; do outro lado, a “crônica-poema”, que “explora a temática do ‘eu’, resulta de o ‘eu’ ser o assunto e o narrador a um só tempo, precisamente como todo ato poético” (MOISÉS, 2006, p. 251). Neste caso, a linguagem aproxima-se da lírica e, portanto, dialoga com as outras três classificações de Coutinho – as crônicas metafísica, poema e comentário.

Até agora, teci uma série de assertivas e sugestões sobre o gênero crônica; uma breve conclusão é possível: o que define esse gênero é, principalmente, sua publicação em um periódico, em uma revista, em um jornal, especificamente em um espaço destinado à crônica. Uma vez em espaços como esses, cuja localização implica uma comunicação específica, nomeamos crônica uma série de textos bastante distintos. Esse meio de veiculação, com o tempo, auxiliou (e auxilia) a delimitar as especificidades do gênero, entre elas a extensão, a relação com o dia a dia, estilo e temática (em geral) de tom mais leve. Se pensarmos, por

---

<sup>13</sup> Essa tipologia também é descrita no texto “Ensaio e crônica” (COUTINHO, 1999, p. 130) e, neste caso, vem modificada: acrescenta-se a crônica-informação, aquela que “divulga fatos, tecendo sobre ele comentários ligeiros” e, por isso, é menos pessoal.

outro lado, em crônicas publicadas em blogs, a ideia do espaço como um meio definidor do gênero funcionará, apenas, se isso for explicitado ao leitor – o qual assume papel fundamental.

### **1.1.2. Que voz é essa? – Uma proposta para compreender o autor-cronista.**

*Quando uma pessoa escreve tudo fica tão esquisito: caminha-se sozinho num deserto de vozes, de lembranças que não nos pertencem, de desejos alheios.*

António Lobo Antunes

Os jornais e revistas publicam uma série de gêneros discursivos, organizando-os em lugares específicos (repetidos, para que o leitor os reconheça). A crônica, além de ocupar um espaço no jornal, possui uma relação com os dias da semana, pois são publicadas regularmente em dias específicos. Muitos leitores, inclusive, compram o jornal neste ou naquele dia, tendo em vista a publicação de um cronista. Desse modo, o leitor estabelece um vínculo com o cronista; por meio da leitura, conhece seu estilo e suas temáticas recorrentes. Podemos afirmar, pois, que o sujeito cronista – a figura do autor – é essencial na comunicação estabelecida, e que a crônica, enquanto discurso, intensifica a relação com o leitor.

Façamos um exercício: quando dizemos que determinado autor é romancista, compreendemos, de imediato, que ele escreve romances, um gênero cuja estrutura exige um narrador, uma entidade ficcional, em geral distanciada do autor empírico. O narrador, portanto, evoca o eixo da ficção e auxilia a estabelecer o pacto de leitura. A mesma lógica seguem o conto e a novela, modos narrativos em prosa; na poesia, por sua vez, distinguimos o eu lírico do autor empírico, dissociando o conteúdo do poema de seu autor. E a crônica? Quando dizemos que um autor é cronista, sabemos que ele escreve crônicas, mas, parece-me, não há a mesma certeza quanto ao sujeito textual e sua relação com a ficcionalidade. Em outras palavras, a comunicação estabelecida suscita um pacto distinto.

Talvez não tenhamos a mesma convicção, no ato da leitura, devido às características genológicas acima descritas, isto é, devido à variabilidade do gênero crônica. Nela, há a figura do cronista que, muitas vezes, une o “eu” da escrita ao autor empírico, os quais podemos nomear sujeito do enunciado e sujeito da enunciação:

A princípio, e de uma maneira bastante genérica, o sujeito da enunciação é todo agente que cria algum enunciado. Já o sujeito do enunciado é o ente que desempenha a ação à qual o enunciado faz referência. O sujeito da enunciação é externo ao enunciado, enquanto o sujeito do enunciado é interno. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 2)

Na crônica, uma reciprocidade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado é possível, e é nessas circunstâncias em que, como foi esclarecido, encontramos reflexões do cronista, imagens do seu passado e do seu dia a dia. Contudo, há outras realizações, como as que priorizam a narratividade e distinguem sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. É nesse jogo que o gênero reitera sua hibridez, provocando uma tensão.

O pacto de leitura leva-nos a refletir sobre a comunicação estabelecida entre texto, autor e leitor, inseridos, é claro, em contextos específicos. Para estudar as relações entre essas instâncias tendo em vista o sistema literário, podemos unir a análise textual (uma abordagem baseada na crítica textual) ao “uso” do texto, isto é, à sua circulação (produção e recepção). Para Gérard Genette, a narrativa é um acontecimento, pois implica “o ato de narrar” (s/d, p. 24), também chamado de discurso da narrativa. Nessa perspectiva, há um enunciado e um enunciador; desse modo, são essenciais a noção de sujeito e sua relação na interlocução, tendo em vista a comunicação:

A partir do final dos anos 60, a linguística operou um duplo movimento que a afastou do estruturalismo. Por um lado, ela se “recentrou” nos fenômenos propriamente gramaticais; por outro, questionou uma interpretação redutora da oposição entre o “linguístico” e o “extralinguístico”, preferindo considerar o discurso como uma atividade dos sujeitos que falam, na junção do sistema da língua e da situação de enunciação. (MAINGUENEAU, 1995, p. 15).

Podemos dizer, então, que “com o surgimento das teorias enunciativas, a atenção dirigiu-se para o discurso da obra e para as suas relações com a leitura” (VALENCY, 2006, p. 208)<sup>14</sup>. Um discurso precisa ser organizado por alguém e, na enunciação, é inevitável uma representação desse sujeito – afinal, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se

---

<sup>14</sup> No texto “A crítica textual”, incluído no livro *Métodos críticos para a análise literária* (São Paulo: Martins Fontes, 2006), Gisèle Valency traça um caminho diacrônico para demonstrar como a teoria da literatura aproximou-se da análise textual. A autora observa a influência da linguística (marcada por três nomes cujas propostas teóricas são distintas: Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Émile Benveniste) para o Formalismo Russo e para o Estruturalismo, chegando, enfim, ao que nomeia “teorias oriundas das problemáticas da enunciação” (p. 208), circunstância em que ganham fôlego as propostas de M. Bakhtin. Um caminho muito parecido propõe Terry Eagleton, no livro *Teoria da Literatura: uma introdução* (São Paulo: Martins Fontes, 2006), em que ressalta as aproximações e distinções entre o Formalismo e o Estruturalismo, sua relação com a narratologia, passando pela Semiótica e chegando, por fim, às proposições de Benveniste: “O abandono do estruturalismo [...] foi em parte uma passagem da ‘linguagem’ para o ‘discurso’, segundo Benveniste” (p. 173). O discurso compreende a linguagem como uma manifestação que envolve os sujeitos que falam e que escrevem e, por conseguinte, os sujeitos leitores e ouvintes.

constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que à do ser” (BENVENISTE, 1995, p. 286). Um texto, pertencente a um gênero discursivo específico, implica um processo de enunciação, no qual há o enunciador. Diante desse quadro, nós, leitores, podemos indagar: quem é esse sujeito? Que voz é essa?

Para responder, é importante retomar a distinção entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, respectivamente o produtor textual (sujeito empírico) e o “eu” da escrita. Tais fronteiras (sempre permeáveis) dependem, em grande medida, do pacto de leitura e da sua relação com a ficcionalidade. Em síntese, observar enunciador implica esclarecer o estatuto ficcional ou não do texto em questão:

Pode-se pensar, assim, que existem dois níveis de enunciação: há um **nível ficcional de enunciação** – cujo sujeito, em *Dom Casmurro*, é Bentinho; e um **nível não-ficcional de enunciação** – cujo sujeito é Machado de Assis. No primeiro caso, trata-se de um narrador; no segundo, de um autor. O narrador, portanto, não é quem efetivamente escreve o livro [...]. A **voz** do narrador não é a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. O narrador é uma criação do autor. A voz do narrador é a ficção de uma voz. Um nível de enunciação (Bentinho narrando sua história) está contido no outro (Machado narrando a história de Bentinho narrando sua história). A voz de Bentinho está contida na voz de Machado, mas não corresponde a ela. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 3, grifos meus)

O excerto indica conceitos básicos da teoria da literatura, os quais são essenciais para o estudo da crônica, afinal, na sua construção, o ficcional e o não ficcional misturam-se, dando origem a um gênero híbrido. O nível da enunciação (reiterando a nomenclatura de Santos e Oliveira) direciona o estudo para a categoria “voz”, o que exige distinguirmos autor, eu da escrita, eu textual, autor empírico, cronista. Até agora, essas nomenclaturas foram mobilizadas sem uma explicitação conceitual. Por isso, um esclarecimento faz-se necessário. Primeiramente, neste trabalho, compreende-se o texto (ou discurso) e o texto literário (ou discurso literário) como uma criação. Sendo assim, há, inevitavelmente, um sujeito real, um ser humano responsável por essa produção, pois a literatura “é linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social” (EAGLETON, 2006, p. 178). Existe, portanto, o autor empírico, um sujeito social, histórico e ideológico (SILVA, 1983, p. 221) responsável pelo ato da produção escrita.

No espaço literário e narrativo, “o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária” e está “inserido num específico contexto estético-periodológico e histórico cultural” (REIS e LOPES, 2011, p. 39-40). O autor textual, por sua vez, no âmbito da narratologia, é “concebido e ativado pelo escritor” (REIS e LOPES,

2011, p. 41) como uma estratégia textual, aspecto que vai ao encontro das palavras de Umberto Eco, cuja teoria, valorizando a leitura (por meio da qual autor e leitor estão, sempre, em relação), cria os conceitos de autor modelo e leitor modelo.

Para Eco, o autor empírico cria uma estratégia textual – ou uma estratégia narrativa – a ser recebida pelo leitor: “Como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 1986, p. 35). O autor empírico cria uma hipótese de leitor (o leitor modelo) e o traduz em “estratégias textuais”, ou seja, em um autor-modelo (textual).

Conceber o autor como criador de estratégias textuais (em certa medida, formas literárias) é uma alternativa para descentrarmos a atenção do autor empírico, o qual, durante muito tempo, foi estabilizador de interpretações. Umberto Eco aceita que o texto (as estratégias textuais) orienta a leitura, criando os limites de interpretação, e não o autor empírico:

No decorrer de uma interação tão complexa assim entre meu conhecimento e o conhecimento que atribuo a um autor desconhecido, não estou especulando sobre as intenções do autor, mas sobre as **intenções do texto**, ou sobre a intenção do autor-modelo que sou capaz de reconhecer em termos de estratégia textual. (ECO, 1993, p. 81, grifo meu)

Pensando nessa problemática do autor, a professora Helena Carvalhão Buescu, no livro *Em busca do autor perdido – história, concepções, teorias*, assume como melhor solução a proposta teórica de Vitor Manuel de Aguiar e Silva que, assim como Eco, propõe a existência física de um autor, bem como a existência de um autor textual – uma entidade ficcional, um emissor presente no texto:

É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o **autor enquanto sujeito empírico e histórico**, cujo nome figura em regra na capa e no frontispício das suas obras – um cidadão juridicamente identificável, com um determinado estatuto social, profissional, etc. – e o **emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e atuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário**. (SILVA, 1983, p. 222, grifos meus)

O autor textual pode ser nomeado, também, de “voz”. Seguindo a perspectiva narratológica, no discurso narrativo ou na realidade narrativa, interessam o tempo, o modo e a voz. O modo responde a pergunta “quem vê?”, propondo uma análise do ponto de vista, a chamada perspectiva narrativa ou focalização (GENETTE, s/d, p. 184). A voz, por sua vez, responde a pergunta “quem fala?”; desse modo, analisa a instância narrativa, o narrador. Esse é um conceito que vem de Benveniste – já referido neste trabalho – e que se preocupa com a

subjetividade da linguagem. Entretanto, para Gérard Genette, interessa essa subjetividade apenas no âmbito diegético, isto é, a relação entre narrador e narratário, a voz do narrador e o interlocutor que ele engendra na textualidade.

Em outras palavras, “a questão das vozes narrativas (quem fala e com quem fala) remete às relações entre o narrador e a história que ele conta” (REUTER, 2002, p. 69); estabelece-se, assim, o narrador como um organizador textual: “fala-se em voz do narrador a propósito de toda a manifestação da sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história contada” (REIS e LOPES, 2011, p. 422).

Vele lembrar que, para a narratologia, não se confundem narrador e autor empírico, pois eles possuem um “estatuto ontológico e funcional distinto” (REIS e LOPES, 2011, p. 327). O problema surge quando “identifica-se a instância narrativa com a instância da ‘escrita’, o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra” (GENETTE, s/d, p. 213). A confusão, afirma Gerárd Genette, entre narrador e autor não é legítima “quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do ato da escrita que se lhe refere” (GENETTE, s/d, p. 213).

A voz, enquanto instância da enunciação, organiza o texto. Seja por meio de um narrador homodiegético, autodiegético ou heterodiegético, a voz está sempre presente<sup>15</sup>, como personagem ou não, pois “a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas [...]: fazer contar a história por uma das suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, s/d, p. 243).

As reflexões de Genette e a preocupação em distinguir o espaço textual – a diegese e a criação ficcional – do âmbito extraliterário podem ser deslocadas para discutirmos o gênero crônica. A confusão entre narrador e autor – considerada um equívoco na teoria de Genette – é, justamente, a realidade de muitas crônicas. Deparamo-nos com uma reciprocidade entre autor empírico e autor textual, transgredindo as regras do pacto ficcional – o que se relaciona, obviamente, às características do gênero. Não apenas na crônica isso acontece; podemos referir como gêneros em que essa confusão é recorrente, sem dúvida, as escritas autobiográficas ou os gêneros da literatura íntima, como memórias, diários, cartas.

Isso é possível? Sim, tendo em vista escritas cuja temática centra-se na identidade do autor, representando-o, narrando-o. A crônica não é uma autobiografia, mas se apresenta

---

<sup>15</sup> Por isso, Genette nega as nomeações primeira e terceira pessoa, pois, segundo seu argumento, o narrador está sempre presente no enunciado.

como um espaço textual – um gênero fluido – que permite aproximações, por exemplo, com o diário e com a carta, gêneros discursivos em que o “eu” do autor torna-se essencial. Em criações que seguem essa tendência, a voz textual confunde-se com a voz autoral e biográfica, que não pertence apenas ao espaço textual, mas sim ao “mundo real”. Como Afrânio Coutinho e Massaud Moisés indicaram, a subjetividade – ou a pessoalidade – pode estar presente na construção da crônica e permitir ao leitor associar a materialidade textual, a escrita e seu conteúdo, à vida do autor, ao sujeito empírico.

Em tais crônicas, portanto, encontramos a “imagem” do autor, sujeito que, por meio de suas palavras, descreve a si mesmo, relata o passado ou assume opiniões, delineando uma “imagem”. Para analisar esse perfil de produção, pode ser interessante utilizarmos as reflexões de Michel Foucault sobre o autor, especificamente a sua proposta teórica “função autor”, enunciada no texto “O que é um autor”, uma conferência pronunciada em 1969.

A primeira provocação proposta por Foucault é um questionamento: como o texto (e eu, aqui, penso no texto artístico) aponta para essa figura exterior, o autor? Nas palavras do teórico: “Gostaria, para já, de debruçar-me tão só sobre como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1992, p. 34). Adotando uma perspectiva discursiva, Foucault sugere que o nome do autor – independentemente de sua presença no texto – permite reunir e organizar os textos por ele assinados; os quais, por sua vez, compõem um discurso. O nome do autor, nessa proposta, não se trata de um nome como os demais, porque “assegura uma função classificativa” (FOUCAULT, 1992, p. 44):

**Um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si [...]. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato 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, 1992, p. 45, grifos meus)

Uma vez organizados tais textos, assumido tal discurso, o nome do autor circula na sociedade e possui uma representatividade histórica, ideológica e artística, estabelecendo, pois, uma “função”, a “função autor”.

Quando lemos um texto, por exemplo, um romance (vamos pensar em uma obra de António Lobo Antunes), uma série de características e de informações vem associada ao seu nome. O autor, o romancista, possui, portanto, uma função. Façamos um exercício para

deslocar tal “função autor” a outro gênero, o gênero aqui em análise. Em alguma medida, parece-me, as crônicas, quando assinadas por um autor que possui essa “função”, serão interpretadas de modo distinto, justamente porque o nome carrega uma série de informações. Além disso, o nome do autor na crônica é essencial, principalmente naquelas em que, como foi demonstrado acima, autor empírico e autor textual sobrepõem-se. Circunstâncias enunciativas como essa levam o leitor a uma busca da função autor. Em outras palavras, quando o leitor suspeita que o autor empírico inscreve-se no texto, tenta relacionar (ou o faz naturalmente) os muitos discursos do autor – como outros livros, entrevistas, trajetória de vida – ao texto lido.

O nome do autor estaria, segundo Foucault, no limiar: não apenas no ambiente civil dos homens, não apenas na ficção, mas sim associando-os, tendo em vista a “função autor”, que significa, em síntese, uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

A teoria foucaultiana não prioriza o estudo de produções com inscrição biográfica. No entanto, desloca a proposta do teórico para pensarmos escritos como estes. O que encontramos na crônica, em uma das suas possíveis realizações, é a pulverização de limites e, por isso, nós, leitores, buscamos – ou simplesmente encontramos – a presença do autor empírico na escrita. Uma proposta como essa, para alguns leitores e para algumas teorias, pode causar desconforto, principalmente tendo em vista a luta em que se engajou Roland Barthes, por exemplo, contra o império da identidade autoral.

Em alguma medida, escritas de inscrição biográfica ressuscitam o autor, mas não negam, necessariamente, as proposições barthesianas<sup>16</sup>. Vejamos por que: em 1968, Roland Barthes, no texto “A morte do autor”, discorreu sobre o conceito de “escritura”. Usando como exemplo *Sarrasine*, de Balzac, o teórico propôs uma série de indagações sobre o texto – “quem fala assim [no texto]? o indivíduo Balzac? A sabedora universal?” (BARTHES, 1988, p. 65). A resposta, para ele, foi “ninguém”, uma vez que a escrita é, na verdade, “escritura”:

Jamais será possível saber [quem fala], pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 65)

---

<sup>16</sup> Uma explicação faz-se necessária: sei que primeiramente vieram os textos de Roland Barthes sobre o autor, especificamente “A morte do autor”, em 1968, e posteriormente as propostas de Michel Foucault, com *O que é um autor*, em 1969. Não os referi diacronicamente na minha explanação, mas, creio, isso não causa problemas para a argumentação proposta.

A escritura é, em síntese, a permissão da multiplicidade de sentido, ou seja, o autor, o sujeito que segura a caneta – que hoje digita o texto –, não estabiliza ou aprisiona o sentido; na verdade, o leitor produz sentido, pois a voz perde a origem à medida que o autor se apaga, dando espaço à leitura e ao leitor.

Retorno à crônica: se nela há marcas da biografia do autor, textos que transparecem seus anseios, pensamentos e lembranças, isso não significa que o autor será um regulador do sentido. Pelo contrário: o leitor, evocando a “função autor”, acima definida, criará os sentidos. Assim como Roland Barthes, Michel Foucault também refere a escrita como uma morte do sujeito, porém não nega a dimensão social e histórica da existência do autor, da identidade que produz textos para circularem na sociedade:

A escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. (FOUCAULT, 1992, p. 36)

O esforço dos dois pensadores – ainda que pertençam a âmbitos teóricos distintos – indicam a necessidade de não cristalizar interpretações. No entanto, ambos excluem produções – mesmo produções literárias, gêneros específicos – que se propõem como escritas do “eu”, escritas de cunho ou tendência biográfica. Mesmo nelas, acredito, o autor não é um estabilizador de sentidos, mas sim um “elemento” temático, inerente à construção textual.

Como organizar todas essas reflexões e propostas teóricas para a análise das crônicas? Proponho um princípio: considerar o autor, enquanto sujeito social e histórico, essencial para a crônica, pois, como vimos, o gênero permite um apagamento dos limites entre autor empírico e autor textual. Isso não significa, repito, que o autor seja compreendido ou acionado como estabilizador de sentidos – a ação de criar sentidos é uma função assumida pelo leitor. As palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva são uma síntese interessante:

Com efeito, o emissor oculta ou explicitamente presente e atuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, **que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas**, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. (SILVA, 1983, p. 222-3, grifo meu)

Dependendo do texto, portanto, haverá uma relação explícita entre a materialidade textual e o mundo empírico. Nas crônicas, essa relação “isomórfica” caracteriza uma grande tendência; nas crônicas de António Lobo Antunes, como veremos, trata-se de uma parcela expressiva da criação das crônicas do autor. Por isso, tendo em vista todo esse aporte teórico,

toda essa reflexão acerca do conceito de autor, proponho utilizarmos, para a análise das crônicas – antunianas ou não – em que houver reciprocidade entre autor empírico e textual, a nomenclatura *autor-cronista*, definição que une a dimensão extratextual – fatos da vida do autor, por exemplo – a uma dimensão textual – a inscrição textual desses fatos e da marca subjetiva do autor empírico no texto. Em outras palavras, em todas as crônicas em que houver inscrição do sujeito empírico naquilo que escreve, ele será nomeado, nesta dissertação, “autor-cronista”. Nesses casos, o leitor encontrará crônicas marcadamente subjetivas, nas quais estas temáticas são possíveis: memórias serão evocadas, descritas e narradas; o dia a dia e seus fatos comuns serão observados; reflexões e pensamentos sobre os mais diversos assuntos serão propostos.

## 1.2 Um mapeamento da produção antuniana

*Um livro são muitos livros, tantos quanto os seus leitores, é um pacto de sangue.*

António Lobo Antunes

Neste subcapítulo da dissertação, meu objetivo será observar estilos e temáticas das crônicas antunianas para compor um mapeamento, descrevendo, assim, as tendências gerais do autor. Pretendo responder esta pergunta: após a leitura das 331 crônicas reunidas e publicadas em quatro livros – *Livro de crônicas* (1998), *Segundo livro de crônicas* (2002), *Terceiro livro de crônicas* (2006) e *Quarto livro de crônicas* (2011)<sup>17</sup> –, o que podemos afirmar sobre António Lobo Antunes cronista?

Sem dúvida, a crônica antuniana dá eco às características acima descritas: relaciona-se com o dia a dia, carrega marcas de subjetividade – memórias, reflexões etc – ou constitui-se uma breve narrativa, semelhante ao conto. Para compreender a produção antuniana (não apenas de crônicas), Carlos Reis indica duas tendências a serem analisadas:

Antes ainda de outras especificações, noto desde já que a escrita narrativa de António Lobo Antunes decorre de uma tensa e praticamente constante **articulação de duas forças** que, por natureza e por tradição literária, postulamos como

---

<sup>17</sup> Os quatro livros são publicações portuguesas da editora D. Quixote. No Brasil, foi publicada, em 2011, uma coletânea de crônicas – uma seleta dos dois primeiros livros do autor – chamada *As coisas da vida*, da editora Objetiva (Alfaguara).

polarizadas, se é que não antagônicas: por um lado, a tendência para a acentuada **inscrição pessoal, de matriz autobiográfica e mesmo confessional**, enunciando um registro de forte subjetividade na relação com os outros e com o mundo; é essa acentuação do eixo de incidência pessoal que justifica a frequente, quase obsessiva, tematização dos **sentidos da infância, da aprendizagem, da família e das experiências geracionais e profissionais**, num tempo histórico intensamente vivido. Por outro lado, a escrita de Lobo Antunes resolve-se nos termos de uma **construção narrativa e ficcional** que implica processos e categorias literárias capazes de constituírem um universo de objetos, de eventos e de figuras que o narrador, numa acepção muita lata do termo, modaliza com relativo distanciamento.<sup>18</sup> (REIS, 2002, p. 22, grifos meus)

O excerto sugere que a escrita de António Lobo Antunes ora explora a inscrição do autor empírico, ora apropria-se da narratividade ficcional. Contudo, isso não significa, como veremos em seguida, que essas categorias sejam puras; na verdade, em muitas crônicas, encontramos uma miscelânea de tendências, o que torna o objeto em análise mais complexo.

Especificamente sobre a escrita de crônicas, Carlos Reis indicará quatro realizações a serem observadas, as quais reiteram as características do gênero em discussão, demonstrando que António Lobo Antunes escreveu muitos perfis de textos:

Primeiro: a dominante **inscrição da subjetividade do narrador** no seu discurso, **não raro com recurso à recordação autobiográfica**. É o universo da família e da casa, do bairro de Benfica, da profissão médica, da condição de escritor, da experiência militar, da relação com as filhas, tudo atravessado pela amargura de uma nostalgia pelo tempo passado e perdido [...]. Segundo: a tendência para proceder à **mitificação de figuras da vida real**, transformadas em heróis de epopeia burguesa e urbana [...]. Terceiro procedimento: a deriva para a irrisão, até mesmo para a comicidade, desencadeada em função dos **pequenos e grandes ridículos do viver cotidiano** [...]; Quarto e último procedimento [...]: a **estratificação da narrativa**, quer dizer, o frequente, quase constante estabelecimento de níveis de representação autônomos. (REIS, 2002, p. 29-30, grifos meus)

No excerto, a categoria narrador é associada à identidade do autor, demonstrando a confusão e a união de vozes. As “figuras do real” e os “ridículos do viver cotidiano” sintetizam a temporalidade, a estreita ligação da crônica com seu tempo; por fim, o item “narrativa” refere-se à construção de breves histórias, semelhantes aos contos, nas quais personagens são delineadas.

Princípio a análise comentando as crônicas marcadas pela metalinguagem. Nelas, algumas das características mais recorrentes do gênero estão presentes: uma escrita sucinta em que a personalidade está inserida. Esta vem por meio da consciência da escrita, pois o *autor-cronista* tece uma série de comentários sobre o ato de escrever. Nesses moldes, temos a

---

<sup>18</sup>Imprescindível é observarmos a data em que o texto do professor Carlos Reis foi publicado, pois assim perceberemos que sua análise contempla apenas os dois primeiros livros de crônicas.

crônica “O gordo e o infinito”, na qual o *autor-cronista* pergunta-se: afinal, escrever sobre o quê? Algo como o assunto da falta de assunto, mencionado por Vinicius de Moraes, citado anteriormente. Vejamos o trecho:

Há mais de uma hora à procura de uma ideia para esta crônica: não tenho nenhuma. Oiço passos no corredor, os automóveis na azinhaga. De quando em quando vozes. Escrevo em papel timbrado e como não sei o que escrever preencho a esferográfica os círculos dos ós. [...] Dado que a ideia não vem ocupo-me dos círculos [...]. Poiso a esferográfica. Empurro o cabelo para trás. Abro a janela e árvores. [...] Uma senhora rega a floreira de um prédio amarelo. Amanhã o dentista vai ordenar-me

- Pode cuspir. [...]

É o único sítio do mundo onde nos aconselham a cuspir.

Tornando à crônica, o que vou escrever hoje?<sup>19</sup>. (ANTUNES, 2007, p. 95-7)

Interessante é perceber que o ato de perguntar-se sobre o que escrever demonstra uma postura de improviso, criando uma crônica centrada na observação do instante que, por fim, reflete sobre um fato concreto – ir ao dentista – e o coteja com algumas cenas de memória.

Por meio da metalinguagem, portanto, lemos reflexões sobre a produção da crônica de modo geral, suas características e especificidades; ou encontramos indícios da temporalidade da escrita, do momento da enunciação, restabelecendo a ligação do gênero com a marca temporal. Muitas vezes, há frases que indicam algo como “uma consciência de ser escrita”: “Julgo que devo estar no fim desta crônica, que poucas palavras para a última linha”<sup>20</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 84-5).

Dessa forma, percebemos que o processo da escrita vem literalmente tematizado, apresentando reflexões acerca de como finalizar o texto ou o como principiá-lo: “Estou aqui sentado, à espera que a crônica venha. Nunca tenho uma ideia: limito-me a aguardar a primeira palavra, a que traz as restantes consigo. Umhas vezes vem logo, outras demora séculos. É como caçar pacaças na margem do rio” (ANTUNES, 2008b, p. 181).

Outra tendência da escrita de crônica é a inscrição de informações biográficas. Na crônica acima, fica evidente um “eu textual”, mas não há uma ligação precisa entre ele e a identidade do autor empírico – ainda que possamos suspeitar. Contudo, inúmeras crônicas são comentários sobre o passado pessoal do escritor, isto é, António Lobo Antunes elege como mote a sua trajetória, as suas reminiscências, como no texto “A crônica que não consegui escrever”, que principia de modo muito similar à anterior:

---

<sup>19</sup> “O gordo e o infinito”.

<sup>20</sup> “Olhos transparentes, da cor do musgo nas árvores antigas”.

**Estou há meia hora aqui sentado à espera que me venham as palavras para esta crónica e nada. De que é que vou falar?** Pensei nos jogadores de futebol de que gostei na infância [...].

Acabado o tema principiei a roer a caneta em busca de uma gesta equivalente. Não sei por que misteriosa associação **vieram-me à cabeça as minhas aventuras com dentistas**, sobretudo o soldado que me arrancou um dente a sangue frio em **Angola** [...].

Achei o assunto por assim dizer doloroso e pus os dentistas de lado. Vazio horrível: e agora? **A infância?** Não. A literatura? Nem falar. Política? Esquece. [...] **Pessoas que conheci?** [...] **As tias** do Brasil que tocavam piano? Domingos a comer doce de coco? A descoberta maravilhada de Cisco Kid? **Mandrake?** Luís Euripo? **Flash Gordon? Os banheiros da Praia da Maçãs** [...]. Que se lixe a crónica [...]. (ANTUNES, 2007, p. 107-111, grifos meus).

O cronista está à procura de um mote – sobre o que falar? No trecho acima, também encontramos referência a uma série de temáticas exploradas em outras crônicas – as tias, a praia, os ídolos dos quadrinhos, a Praia das Maçãs, a experiência na guerra de Angola. Esse aspecto interessa-nos porque estabelece um processo intertextual entre as crônicas, bem como cria uma rede de informações associável ao autor empírico.

Chegamos, assim, às crônicas marcadas por traços biográficos, circunstância em que o *autor-cronista* evoca reminiscências da infância<sup>21</sup>, algo como os “arrabaldes do percurso autobiográfico do escritor” (RAMON, 2006, p. 188). Estes exemplos – brevíssimos trechos retirados das crônicas antunianas – demonstram tal tendência: “Quando eu era pequeno havia duas pastelarias em Benfica”<sup>22</sup> (2008a, p. 32); “Cresci nos subúrbios de Lisboa, em Benfica, então quintinhas, casas baixas”<sup>23</sup> (2008a, p. 15); “Sempre que vou jantar a casa dos meus pais, saio de lá com a infância atravessada: Benfica mudou, a minha mãe deixou de ter 30 anos, posso fumar sem que ninguém me proíba”<sup>24</sup> (2008a, p. 269); “Na rua Cláudio Nunes, por onde seguiam os enterros até ao cemitério, havia uma taberna chamada Na volta cá os espero. [...] Eu era pequeno e pasmava diante da transformação dos chorosos”<sup>25</sup> (2007, p. 121); “Do que eu mais gostava na Beira Alta era da surdez do meu avô”<sup>26</sup> (2007, p. 16).

Soma-se ao passado distante – a infância – um passado recente, concretizado em simples eventos da vida de escritor: “A feira do livro é estar sentado debaixo de um guarda-sol às listas a dar autógrafos e a comer os gelados que a minha filha Isabel vai trazendo” (ANTUNES, 2008a, p. 39). Nesse mesmo passado, desta vez não pueril, e sim um pouco mais

---

<sup>21</sup> No capítulo dois, chamado “*Deve ter sido assim* – a inscrição biográfica e reflexiva na crônica antuniana”, a tendência será estudada e problematizada; neste momento, apresentarei apenas alguns exemplos.

<sup>22</sup> “O paraíso”.

<sup>23</sup> “Elogio do subúrbio”.

<sup>24</sup> “António João Pedro Miguel Nuno Manuel”.

<sup>25</sup> “Na volta cá os espero”.

<sup>26</sup> “Não foi com certeza assim mas faz de conta”.

distante, a guerra é contemplada, presentificando lembranças devastadoras, como na crônica “Emília e uma noites”:

Esta crônica era para ser outra coisa mas sucede que de repente, ao principiar a escrever, Angola me veio com toda a força ao corpo. [...] Não sei explicar bem: já não me acontecia há muitos anos, julgava-me numa certa paz [...] é insuportável sentir que Angola me veio com toda força ao corpo. [...] e o Macaco, o condutor, acaba de morrer de uma mina no Ninda: o Ernesto Melo Antunes estava lá e lembra-se. [...] Aos que se interessam pelo que escrevo peço desculpa: ia dar-vos uma crônica chamada Emília e uma noites: pensei nela, tinha-a mais ou menos na cabeça [...] achava que vocês iam gostar e todavia não consigo: há tanta coisa em mim, tanta metralhadora, tanto morteiro, tanta horrível miséria. (ANTUNES, 2008a, p. 217)

A tendência à subjetividade – isto é, a escritas cujo mote centra-se no “eu” chamado António Lobo Antunes – não se enclausura no pretérito, seja ele distante ou recente; desfilam pelas crônicas opiniões do *autor-cronista*, algo como percepções de si, da vida e da escrita – um estilo que se aproxima das tipologias de Massaud Moisés e Afrânio Coutinho, quando falam em “crônica-poema”, “crônica metafísica” e “crônica poema em prosa”.

Um desabafo intenso é o tom da crônica “Em caso de acidente”, na qual o *autor-cronista*, recíproco à identidade antuniana, deseja fugir e expõe seus sentimentos:

Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum [...] descer as escadas [...] até à garagem da cave, ver o fecho elétrico abrir-se com dois estalos [...], logo na rua, acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos na direção da auto-estrada [...], sem mais nada para além desta pressa de me ir embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do livro que não acabo de escrever e me angustia (ANTUNES, 2007, p. 43).

Se por um lado há essa inscrição subjetiva – por vezes explicitamente biográfica –, por outro lado, encontramos um conjunto de crônicas nas quais o autor empírico afasta-se para dar espaço à ficcionalização, à criação de um mundo possível ficcional<sup>27</sup>. É nesse contexto em que se delineiam personagens femininas e masculinas com nomes próprios e vivências distintas daquelas de Lobo Antunes. A personagem, enquanto categoria narrativa, auxilia a identificarmos a marca ficcional: “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (ROSENFELD, 2007, p. 23).

---

<sup>27</sup> A narratividade, tendo em vista a construção de personagens, será o assunto do capítulo três, chamado *A escrita no limiar: narrativa e personagem na crônica antuniana*.

Uma inquietação, diante dessa proposta, pode surgir: podemos utilizar a categoria personagem para analisarmos crônicas? Se esses textos assumirem a narratividade, criando mundos possíveis ficcionais, sim; afinal, como assinala Cistina da Costa Vieira, “o processo narrativo cria sempre personagens, e este – é consabido – não caracteriza apenas o romance. Outros gêneros narrativos verbais, como o conto, a novela, o diário, a crônica, a autobiografia e a epopéia, produzem igual e garantidamente personagens” (VIEIRA, 2008, p. 230).

As crônicas de tendência narrativa aproximam-se, em alguma medida, do conto, como vemos abaixo, no texto chamado “Da viuvez”:

Como a discrição era o seu forte, o meu marido faleceu sem aborrecer ninguém. Não foi necessário chamar o médico porque não houve doença: a meio do jantar suspendeu serenamente os talheres por cima dos filetes com arroz, olhou para mim com a ternura do costume, pegou-me na mão, disse

– Alice

o que me surpreendeu um bocado por me chamar Felicidade. (ANTUNES, 2008a, p. 329)

A crônica é narrada em primeira pessoa por uma personagem feminina, aspecto que nos leva a imaginar um mundo ficcional. Nesse universo diegético, a personagem chamada Felicidade vive uma situação complexa: após a morte de seu marido, percebe, enfim, (algo de que já suspeitava) que era traída, justamente com a irmã. Vejamos outro exemplo, a crônica “A vida humana é um mistério”:

A minha mãe morreu há uma semana. Não: dez dias, faz hoje dez dias. Sou eu quem rega dos vasos agora mas a gata evita-me. Costumava sentar-se ao colo da minha mãe e não se senta no meu. Quase não come. Às vezes nem sei onde pára e o andar é pequeno. [...]

Não sei muito bem o que sinto. No caso de me perguntarem

- O que sentes?

fico calada a pensar. Pena? Tristeza? Vontade de ter a minha mãe aqui? Ou nada disso, indiferença por exemplo? Dávamo-nos mais ou menos as duas, eu tratava-a por mãe e ela tratava-me por Boneca. Não acho que Boneca seja um nome para mim. Os vizinhos, em lugar de Boneca, dizem Anita. (ANTUNES, 2011, p. 238)

Além das personagens-narradoras femininas, temos as masculinas, as quais, em inúmeros casos, estão também desiludidas e frustradas com a vida e com suas relações amorosas. Vejamos o exemplo chamado “O grande amor da minha vida”:

Como Ivone é casada encontramos-nos à tarde depois do emprego dela no café de Lourdes o mais longe possível do escritório, do cabeleireiro, da escola dos filhos, do posto médico onde trata os rins [...]. Descobrimos esta esplanadazita junto ao cemitério [...]. (ANTUNES, 2008a, p. 153)

O narrador é uma personagem não nomeada, que descreve sua relação com uma amante (ou quase amante, pois trocaram cinco beijos, se tanto), chamada Ivone, casada com Fernando. Além de elaborar um enredo específico, a crônica apresenta as personagens por meio da voz do personagem-narrador, que principia seu relato com um tom triste, devido à distância da mulher amada, e encerra-o com um tom irônico, quando percebe, depois de relatar ter encontrado sua amante com marido e filhos em um almoço familiar, que, de fato, não lhe interessava aquele tipo de vida; a personagem-narrador assume, inclusive, que, se necessário, imploraria ao marido traído para não abandonar a esposa: “espero o Fernando no intervalo do almoço e peço-lhe por tudo para não sair de Loures” (ANTUNES, 2008a, p. 156).

Conhecemos, assim, as duas grandes tendências da crônica produzida por António Lobo Antunes. Uma delas permite – ou produz – uma representação do sujeito empírico, uma vez que nesses textos encontramos memórias, imagens do passado e pensamentos relacionados à contemporaneidade, como reflexões sobre o cotidiano e sobre a escrita. O *autor-cronista*, evocando uma “função autor”, dispersa-se em seus escritos e figura uma identidade que terá seu contorno (re)definido pelo leitor. A outra tendência, afastada da *persona autor-cronista*, cria personagens e enredos, isto é, breves narrativas. É claro que entre essas tendências de estilo e temática encontramos miscelâneas e indefinições – verdadeiros limiares –, porém, podemos afirmar: no jogo da escrita e da leitura, o cronista António Lobo Antunes bifurca-se entre escritas de si e figurações de personagem.

As tabelas abaixo organizam as crônicas antunianas a partir do critério “voz textual”, observando a construção dos narradores heterodiegético e autodiegético – este desdobrado em narrador-personagem masculino, narrador-personagem feminino e *autor-cronista* – conceito proposto por esta dissertação.

TOTAL DE CRÔNICAS	TIPO DE NARRADOR			
	Narrador heterodiegético	Narrador autodiegético		
		<i>Autor-cronista</i>	Narrador-personagem feminino	Narrador-personagem masculino
105	2	69	9	25

**Tabela 1:** classificação das crônicas – *Livro de crônicas*, de António Lobo Antunes

	TIPO DE NARRADOR			
TOTAL DE CRÔNICAS	Narrador heterodiegético	Narrador autodiegético		
		<i>Autor-cronista</i>	Narrador-personagem feminino	Narrador-personagem masculino
78	6	47	6	19

**Tabela 2:** classificação das crônicas – *Segundo livro de crônicas*, de António Lobo Antunes

	TIPO DE NARRADOR			
TOTAL DE CRÔNICAS	Narrador heterodiegético	Narrador autodiegético		
		<i>Autor-cronista</i>	Narrador-personagem feminino	Narrador-personagem masculino
69	0	51	8	10

**Tabela 3:** classificação das crônicas – *Terceiro livro de crônicas*, de António Lobo Antunes

	TIPO DE NARRADOR			
TOTAL DE CRÔNICAS	Narrador heterodiegético	Narrador autodiegético		
		<i>Autor-cronista</i>	Narrador-personagem feminino	Narrador-personagem masculino
79	2	59	7	11

**Tabela 4:** classificação das crônicas – *Quarto livro de crônicas*, de António Lobo Antunes

A organização das tabelas segue a proposta metodológica das pesquisas desenvolvidas pela professora Regina Dalcastagnè e seu Grupo de Estudo em Literatura Brasileira Contemporânea, na UnB. Entre os estudos por eles desenvolvidos, está o mapeamento das personagens presentes no romance brasileiro contemporâneo<sup>28</sup>. Para eles, interessa investigar e catalogar gênero, lugar social, profissão (e muitos outros itens) das personagens, objetivando analisar quais representações sociais são veiculadas pela arte brasileira, quais identidades estão representadas na ficção em prosa contemporânea. Apropriei-me dessa ideia e dessa forma de análise – quantificar as personagens a partir de um critério e distribuí-las em tabelas – para compor uma “fotografia” das vozes representadas nas crônicas antunianas.

<sup>28</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-7.

Diante dessa tentativa, um entrave surgiu: nas crônicas, por vezes, não há indícios suficientes para percebermos a marca do *autor-cronista*<sup>29</sup> ou a figuração de um personagem ficcional<sup>30</sup>. Nesses casos, optei por uma classificação exequível e coerente, ainda que bastante subjetiva: atribuir a voz textual ao *autor-cronista*. A escolha tenta contemplar a tendência mais expressiva da crônica, a inscrição do autor empírico, a presença textual do cronista – aspecto discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Demonstro o motivo da escolha por meio de um exemplo:

O meu pai contava que um primo dele, muito novo então, encontrou um tio de ambos num bar de alterne, desses que outrora se chamavam dancings. O tio, homem solene e distante, perguntou com severidade ao sobrinho

- O menino *já* por aqui?

e o primo do meu pai respondeu com outra pergunta

- E o tio *ainda*?

Este episódio vem-me muitas vezes à cabeça porque não acho maneira de perceber se pertence aos *já* ou aos *ainda*. Ou então para algumas coisas sou *já* e para outras *ainda*. Sou *ainda*, por exemplo, quando assisto a um jogo de futebol de miúdos, a bola, mal rematada, me vem parar aos pés e não resisto a devolvê-la, feliz, num chute com estilo [...]. Sou *já* nos restaurantes, se as crianças correm mais de um quarto de hora aos gritos entre as mesas e me apetece passar-lhes uma rasteira primeiro e estrangulá-las depois num rilhar de dentes vingativo, escorrendo baba do queixo. (ANTUNES, 2011, p. 109)

A crônica chama-se “O já e o ainda” e não traz nenhuma informação acerca da identidade do enunciador. Conhecemos, apenas, essa breve reflexão sobre a postura humana, algo como a ação de mantermos ou negarmos uma ideia. Ao longo das palavras e das situações descritas, a opinião desse enunciador toma forma e a associa à identidade do autor empírico António Lobo Antunes justamente por se tratar de uma crônica. Dessa forma, para mim, mesmo com a ausência de informações sobre a identidade, concluo que nessa crônica – como em outras que seguem essa tendência – há, sim, a presença do *autor-cronista*.

Explicadas a imprecisão e as lacunas presentes em algumas crônicas, bem como explicitado o critério escolhido para a construção das tabelas, vamos aos dados disponibilizados. Analisando-os, confirma-se, primeiramente, a forte tendência à inscrição subjetiva, cuja construção acontece por meio da presença do *autor-cronista*. Há, também, a deriva à ficcionalidade, uma vez que personagens assumem a voz textual, tornando-se narradores. Pouquíssimas são as recorrências de narrador heterodiégico, apenas dez no total.

---

<sup>29</sup> Os critérios serão explicados no capítulo dois, chamado “*Deve ter sido assim* – a inscrição biográfica e reflexiva na crônica antuniana”.

<sup>30</sup> Os critérios serão explicados no capítulo três, chamado “A escrita no limiar: narrativa e personagem na crônica antuniana”.

Observar a voz narrativa e distinguir narrador-personagem e *autor-cronista* é essencial para o estudo proposto, porque ambos os casos realizam-se por meio do recurso autodiegético. Dessa forma, apenas identificar o uso da primeira pessoa seria insuficiente, uma vez que manteríamos a mistura de escritos subjetivos e biográficos e escritos narrativos e ficcionais. Para solucionar o impasse, precisamos verificar o que compõe o texto, as temáticas e os elementos textuais para, assim, verificarmos se há ou não deriva para a ficcionalidade. Por fim, ainda que carregue algumas imprecisões – inerentes ao gênero crônica, marcado pelo hibridismo –, manter as tabelas parece-me interessante porque possibilita sintetizarmos o recurso textual selecionado pelo cronista.

## 2 *DEVE TER SIDO ASSIM* – A INSCRIÇÃO BIOGRÁFICA E REFLEXIVA NA CRÔNICA ANTUNIANA

### 2.1 *Antonio 56 1/2*: a presença do eu nas crônicas

*Se me perguntarem o nome hesito: tenho sido tantos diferentes. Qual deles acorda a meio da noite? Qual deles escreve?*

António Lobo Antunes

No poema “Resíduo”, de Carlos Drummond de Andrade, encontramos um eu lírico embasbacado diante da presença da memória: “E de tudo fica um pouco. / Oh abre os vidros de loção e abafa / o insuportável mau cheiro da memória”<sup>31</sup>. As reminiscências, neste caso, têm caráter negativo e evidenciam o desconforto. Nós, seres humanos – caso não sejamos como o borgiano Funes, o memorioso<sup>32</sup> – temos a capacidade, quiçá a alegria, de esquecermos. Entretanto, ainda assim, algumas lembranças acompanham-nos, encerradas em vidros. O mesmo acontece na literatura, em romances, contos, poemas, nos quais eu lírico, personagens ou narradores autodiegéticos não se desvencilham de algumas recordações. A memória, então, pode ser o cerne de uma narrativa, bem como pode ser a temática de uma poesia, como a de Drummond.

Quando lemos, por exemplo, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, ou *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, conhecemos dois narradores-personagem cujas histórias narradas baseiam-se em reminiscências. O ato de evocar memórias pode ser compreendido como uma interpretação do passado e, por isso, como a construção de uma versão dessa história pessoal. Aceitamos esses discursos – essa narração – enunciados por personagens, seres de papel, e os distanciamos de seus autores empíricos. Em outras palavras, Bento Santiago e Paulo Honório não são Machado de Assis e Graciliano Ramos, respectivamente.

Essa reflexão e essas certezas tornam-se insuficientes quando vamos à leitura de romances autobiográficos ou de narrativas cuja história evoca a biografia do autor, ainda que tal relação não seja assumida. Como exemplo, temos *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, no qual o narrador-personagem sem nome descreve memórias de guerra, durante um

---

<sup>31</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: 2006, Record, p. 94.

<sup>32</sup> BORGES, Jorge Luis. **Ficcões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

diálogo com uma interlocutora sem voz e não nomeada. Essas lembranças narradas pela personagem são semelhantes aos eventos vividos pelo autor empírico. Nesse caso, um verdadeiro jogo literário é criado<sup>33</sup>, pois o leitor, se souber informações sobre a vida do autor, poderá tecer relações; caso não disponha desse conhecimento, lerá, pura e simplesmente, o texto como ficção.

No caso romanesco, o pacto estabelecido com o leitor implica uma série de conceitos, entre eles, a distinção entre autor e narrador, como acontece no âmbito da narratologia. No entanto, por vezes, os limites entre eles se apagam, seja em romances autobiográficos, seja em crônicas, e, a partir da leitura, podemos compor distintas interpretações, percebendo ou traçando relações entre texto e autor empírico. O gênero crônica, em especial, permite ao escritor – com maior facilidade e frequência – colocar-se como elemento temático da sua escrita.

Chego, assim, ao cerne da reflexão. De que maneira, nas crônicas de António Lobo Antunes, o “eu” biográfico inscreve-se no texto? Geralmente, encontramos duas tendências: crônicas memorialísticas, em que lembranças são narradas ou breves imagens e cenas apresentadas – fatos e acontecimentos principalmente da infância; e crônicas reflexivas, desta vez por meio da exposição de pensamentos pessoais. Nesses casos, o autor empírico António Lobo Antunes torna-se tema da sua escrita, algo como uma personagem de si mesmo.

Esse caminho analítico exige o uso de um aporte teórico específico: as escritas do “eu”, que, em geral, selecionam como objeto de estudo cartas, diários, autobiografias, romances autobiográficos e, até mesmo, textos de blogs (Cf. LEJEUNE, 2008). Tal escopo de gêneros discursivos pode ser alargado, caso sigamos a sugestão de Leonor Arfuch, apresentada no livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. A observação da autora inclui principalmente os gêneros midiáticos:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada reality paiting, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas. (ARFUCH, 2010, p. 60)

---

<sup>33</sup> Regina Célia da Silva, em sua dissertação de mestrado, indica essa relação da leitura com o jogo: “Em algumas crônicas de Lobo Antunes, percebemos que estes campos – autor, escritor e narrador – não estão totalmente delimitados. Sendo assim, a sua estratégia de escrita está voltada para condensar esses papéis o que pode, por vezes, *confundir* o leitor” (SILVA, 2006, p. 23).

Como o trecho indica, para Leonor Arfuch, muitos são os gêneros discursivos cuja construção carrega tendência autobiográfica ou uma menção ao biográfico, nos quais encontramos como características a “subjettivação” e a “autorreferência” (ARFUCH, 2010, p. 19). Agrego aos gêneros citados a crônica, compondo algo como uma “crônica autobiográfica”.

A partir do gênero selecionado (cada gênero indicará um pacto distinto de leitura), podemos indagar: o que permite ou legitima propormos uma relação entre a materialidade textual e a identidade do autor empírico? Antes de ensaiar uma resposta, é interessante analisarmos a opinião de Maria Alzira Seixo sobre escrita e questões biográficas, retirada do texto “Onde se meteu o Lobo”:

Podemos, é certo, encarar esta questão autobiográfica de ângulos muito diversos: a **autobiografia como gênero, a escrita do eu que compõe as suas remissões referenciais, a introdução de fatores biográficos no texto narrado na primeira pessoa (ou noutra qualquer), a composição memorialística que proceda de um rememorar subjetivo determinado, a própria relação do relato subjetivamente com um eventual discurso da História**, etc. Seja como for, o problema que a autobiografia antes de mais coloca é o de que, em literatura, a subjetividade da escrita acarreta, de forma mais ou menos evidenciada ou mais ou menos sutil, a **projeção de uma circunstância efetiva direta, transformada, reelaborada ou contrastiva, que de algum modo aponta para o autor que a escreve** (SEIXO, 2002, p. 475, grifos meus)

Primeiramente, a teórica pondera e ressalta que a análise de textos autobiográficos – como qualquer análise literária – trilha caminhos diversos. Para o estudo das marcas de subjetividade, é preciso buscar a “projeção” desse eu empírico e biográfico na escrita e verificar em que intensidade isso ocorre. Trata-se de uma relação texto-autor cuja construção é direta, transformada, reelaborada ou contrastiva? Ou seja, cabe ao leitor e ao crítico perceber e analisar essas nuances textuais.

Podemos acreditar, por exemplo, que todo texto literário, independentemente de seu gênero, carrega alguma marca do autor empírico; como diz Orhan Pamuk, “um romance não é nem completamente imaginário, nem inteiramente factual” (PAMUK, 2011, p. 31). Entretanto, não é neste sentido que a presença biográfica é evocada e estudada neste trabalho. Na verdade, penso em uma inscrição biográfica verificável textualmente, isto é, cujos fatos, eventos e pessoas referidos nas crônicas são relacionados ao autor António Lobo Antunes e podemos, caso façamos uma pesquisa, descobrir sua veracidade.

Uma proposta bastante distinta é apresentada por Ana Paula Arnaut, estudiosa de Lobo Antunes. Em um texto chamado “O pendur autobiográfico”, a pesquisadora sugere a presença permanente do autor na sua produção literária:

**Não se pense, contudo, que** neste conjunto de livros do segundo ciclo – porque se prefere o delinear, em várias tonalidades, de uma certa sociedade portuguesa e seus espaço-tempos colaterais – **o autor abandona o pendor autobiográfico** que caracterizara o “ciclo de aprendizagem”. Ele próprio o sublinha quando, a propósito da publicação de *As Naus*, assume que este livro é tão autobiográfico como os outros, já que fala daquilo que tenho dentro de mim”. (ARNAUT, 2009, p. 36, grifos meus)

Os ciclos referidos, propostos por António Lobo Antunes, são a organização estilística da sua obra elaborada a partir da época de publicação dos romances. Segundo o autor, seus três primeiros livros pertencem ao “ciclo de aprendizagem” e evidenciam, principalmente em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, a sua biografia. O que Ana Paula Arnaut sugere, observando essa tendência a uma escrita biográfica, é uma análise totalizante: para ela, devemos compreender toda a obra de Lobo Antunes como uma expressão autobiográfica. Tal postura analítica e teórica, contudo, deve ser repensada e calmamente analisada. Por um lado, se analisarmos as palavras de Antunes, citadas por Arnaut, não há como discordar: a produção artística pode ser compreendida, de fato, como uma expressão da interioridade do artista – o que vai ao encontro das palavras de Pamuk, acima citadas. Entretanto, como disse, não é nesse sentido que compreendo a marca biográfica da escrita; interessa-me buscar inscrições biográficas factuais e verificáveis nas crônicas, indícios existências na materialidade textual que convoquem o leitor a suspeitar da presença biográfica. As proposições de Arnaut, em alguma medida, negam a composição ficcional da literatura e debruçam-se sobre um tom mais mítico do fazer literário, centrado na figura do autor.

Como alternativa, evoco a proposta analítica de Maria Alzira Seixo bastante distinta da composição de Ana Paula Arnaut. Primeiramente, a autora recorre ao conceito de pacto de leitura, cuja função é essencial:

Porque a questão autobiográfica só tem sentido se o traço que remete para a figura do escritor, para a sua circunstância ou para a sua experiência, **criar uma interpelação do texto em relação àquele que o lê**, e obrigar essa interpelação a seguir um caminho de conjectura quanto aos labirintos da produção artística. (SEIXO, 2002, p. 476, grifo meu)

A palavra labirinto pode ser associada à metáfora dos bosques, sugerida por Umberto Eco em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Fortalece-se, pois, a percepção da leitura como um jogo no qual o leitor será essencial, uma vez que traçará as semelhanças – e as dissonâncias – entre a biografia do autor e as informações referidas no texto.

Ainda segundo Maria Alzira Seixo, as crônicas antunianas possuem, de fato, uma relação biográfica – “abeiramo-nos do *Livro de crônicas*, onde escritos de uma ordem em princípio mais conforme à da posição autobiográfica glosam temas recorrentes da sua ficção” (SEIXO, 2002, p. 481); porém, ela faz uma ressalva e aceita que a inscrição biográfica pertence à ordem da incerteza, seja nos romances, seja nas crônicas. A veracidade e a ficção se confundem, uma vez que “nem as crônicas são inteiramente autobiográficas, nem os romances se confinam à construção ficcional” (SEIXO, 2002, p. 482). Novamente, um jogo textual.

Ao lermos as crônicas antunianas, concluímos que a maior parte da produção apresenta narradores autodiegéticos, verificável nas tabelas construídas anteriormente; pouquíssimas são as crônicas em que encontramos narradores heterodiegéticos. Essa informação é importante porque permite, com maior facilidade, associarmos o conteúdo da crônica (o plano da história) ao autor empírico; bem como a voz narrativa à identidade (e à voz) do autor empírico. Em outras palavras, a subjetividade narrativa, inerente aos narradores autodiegéticos e homodiegéticos, dá espaço à associação entre mundo empírico e mundo ficcional – aspecto que, na crônica, é potencializado devido às suas marcas genológicas.

Como, então, investigar e distinguir essa inscrição biográfica de uma construção ficcional? Como o leitor pode adentrar os bosques e os labirintos literários? Novamente, aproprio-me das palavras de Maria Alzira Seixo, as quais organizam em quatro proposições os itens que devemos observar, no texto, para encontrarmos as semelhanças e convergências entre autor empírico e autor textual:

1. a [abordagem] que organiza os arredores do eu na efabulação romanesca, constituindo, por assim dizer, o sociotexto; 2. a [abordagem] que diz respeito à experiência específica do eu (na formação, na profissão, nas contingências do percurso existencial e anímico), constituindo de algum modo o contexto em que se insere e que ele próprio movimenta; 3. a [abordagem] que se centra na designação do nome próprio e dos patronímicos, quer para o narrador, quer para as personagens, identificando assim a voz que vive e a voz que escreve, dinamizando portanto a criação das várias vozes da escrita, e criando manifestações singulares, através do nome, de uma espécie inconsciente do texto; e, finalmente, 4. a [abordagem] que, libertando a remissão da escrita para a experiência e o nome do próprio (auto-biografia), insiste na configuração dêitica, sublinhando o significado do tempo e do espaço que lhe são coextensivos na enunciação destes romances, constituindo a sua mais coerente axiologia.<sup>34</sup> (SEIXO, 2002, p. 477)

---

<sup>34</sup> Outra explicação faz-se necessária. A proposta de Maria Alzira Seixo foi tecida para analisar os romances em que percebemos a inscrição biográfica, os romances da fase de aprendizagem, por exemplo. Utilizarei o mesmo caminho analítico para as crônicas e tenho consciência de que essa transposição implica um estatuto genológico distinto. Ainda assim, os quatro passos acima citados, parece-me, são a melhor opção de análise.

As palavras da autora direcionam nossa atenção, na abordagem três, para a composição da voz – “a voz que vive e a voz que escreve”. Ressalto o trecho porque ele vai ao encontro de algumas reflexões propostas, no início deste trabalho, sobre a voz na crônica, uma voz que mistura elementos textuais e extratextuais.

Estabelecidos os critérios de análise, vamos a uma seleção de exemplos. O primeiro item preocupa-se com o sociotexto e leva-nos a observar, no universo diegético, aspectos, na verdade, extradiegéticos, como as dimensões sócio-culturais e político-sociais (Cf. SEIXO, 2002, p. 448). O segundo item relaciona-se diretamente com o primeiro, porque observa a “experiência do eu”, isto é, as experiências do autor, fatos da sua vida e da sua trajetória. Os dois primeiros eixos de investigação, portanto, buscam identificar, no texto, o contexto social e histórico – uma dimensão de mundo – e as vivências e experiências do autor – uma dimensão pessoal.

O mundo apresentado nas crônicas marcadas pela inscrição biográfica, tendo em vista os itens um e dois, entre outros dados, citam a vida de António Lobo Antunes como médico e como escritor. É quando encontramos, por exemplo, referência a títulos de romances ou, simplesmente, ao ato de escrevê-los: “Estes dois versos não me largam: que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? Gostava de usá-los como título de um livro”<sup>35</sup> (ANTUNES, 2011, p. 13) – sabemos que em 2009 o autor publicou um romance com esse título.

Em outras circunstâncias, o sociotexto confunde-se com o passado, com a infância ou mesmo com o princípio da idade adulta de Antunes:

Acabei um curso que nunca me interessou. Fui à guerra. Vim da guerra. Passei nove anos com um romance imprestável. E de súbito, sem que me fosse óbvio o porquê ou o como, um feto qualquer deu uma cambalhota na minha barriga e iniciei a *Memória de Elefante, Os Cus de Judas, o Conhecimento do Inferno* e por aí afora [...].<sup>36</sup> (ANTUNES, 2007, p. 147)

O trecho acima, além de referir novamente o nome dos livros do autor, indica uma aproximação da memória, pois há um brevíssimo resumo da trajetória do autor empírico. Esse universo memorialístico está, também, na crônica “Ontem, às três da tarde”:

Conheço o Pedro desde que me conheço. Morávamos ambos na Travessa dos Arneiros, em Benfica, eu cá embaixo entre a oficina de sapateiro do senhor Florindo e a carvoaria que vendia briquetes e vinho tinto habitada por um corvo [...]. Depois

---

<sup>35</sup> “Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?”.

<sup>36</sup> “Retrato do artista quando jovem – II”.

como **meu pai era médico** fui para o Liceu Camões. [...] **Depois da guerra**, o Pedro e eu continuamos a ver-nos. [...] Fiz dele **personagem de um dos meus livros**, fiz da sua avó personagem de um outro. (ANTUNES, 2008a, p. 25-6, grifos meus)

A dimensão social e cultural reside na descrição do ambiente infantil. Os arredores do “eu”, por sua vez, são indícios bastante concretos, como o pai médico, a escola, a guerra e a profissão de escritor. O nome do autor, como se percebe, não é, em nenhum momento, citado, porém, devido a outros indícios, podemos tecer as relações.

Vejamos mais alguns exemplos:

Para mim em criança o **Hospital Miguel Bombarda** eram pessoas a fazerem-me xixi em cima e a cantarem o fado. O meu pai deixava-me no pátio dentro do carro enquanto ia trabalhar e homens de cabeça raspada fardados de cinzento andavam de olhos de vidro em torno do meu pânico.<sup>37</sup> (ANTUNES, 2008a, p. 79, grifo meu)

A coisa mais bonita que vi até hoje não foi um quadro, nem um monumento, nem uma cidade [...]: a coisa mais bonita que vi até hoje eram vinte mil hectares de girassol na Baixa do Cassanje, em **Angola**. [...] Talvez os momentos que tive mais próximos daquilo a que se chama felicidade me aconteceram quando fazia um parto eu resolvia os problemas que as mulheres ou o meu colega feiticeiro euákimbanda não eram capazes de solucionar [...].<sup>38</sup> (ANTUNES, 2007, p. 31-2, grifo meu)

No primeiro excerto, o Hospital Miguel Bombarda é o espaço da reminiscência, uma tendência bastante recorrente; já no segundo trecho, a guerra<sup>39</sup> é o lugar da memória, como na crônica “078902630RH+”, cujo tom foge, em absoluto, da leveza ou da prosa fiada prevista para o gênero:

E de súbito isto regressa como um vômito, o mesmo enjoo, o mesmo mal estar, o mesmo nojo. O prisioneiro sem pernas que se amarrava ao guarda-lamas do rebenta-minas e gritava o tempo todo. O **quartel da Pide** com os prisioneiros lá dentro, e a mulher do inspetor que lhes dava choques elétricos nos tomates. O alferes que durante um ataque saiu da caserna com um colchão sobre a cabeça, a borrar-se literalmente de medo [...]. A gente a escolher os nossos próprios caixões na arrecadação: continuo a lembrar-me do meu. Pregava-se a medalha que trazíamos ao pescoço, com o número mecanográfico e o grupo sanguíneo

(a minha 078902630RH+)  
na madeira [...].

**A filha que me nasceu durante este horror**, a minha filha. **Talvez coisas assim não fiquem bem num jornal**. [...] Não conheci nenhum herói. Conheci pobres homens, nem sequer homens

<sup>37</sup> “Crônica escrita em voz alta como quem passeia ao acaso”.

<sup>38</sup> “Crônica para ser lida com acompanhamento de Kissanje”.

<sup>39</sup> Durante meus estudos, encontrei algumas dissertações de mestrado em que o objeto de estudo é a presença da guerra nas crônicas: Flávia Cristina Bandeca Biazetto, com *Histórias de guerra: uma leitura de crônicas de António Lobo Antunes e Mia Couto* (2009, Faculdade de São Paulo); e Renata da Graça Boiteux, com *Itinerários político-afetivos na cultura portuguesa: uma leitura analítica das crônicas de António Lobo Antunes* (2010, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).

(julgávamo-nos homens)  
garotos. (ANTUNES, 2008b, p. 111, grifos meus)

Interessa ressaltar, nesse trecho, a consciência da escrita e da publicação do texto, o qual será veiculado em jornal, espaço em que “talvez coisas assim não fiquem bem”, ou seja, memórias mergulhadas em sofrimento, relatos de guerra não são exatamente o tom de uma crônica.

O terceiro item proposto por Maria Alzira Seixo observa o uso do nome próprio aplicado à narrativa ficcional (relembro que seu objeto de análise são os romances), tanto do autor quanto de pessoas que se relacionam com ele – parentes e amigos. Nas “escritas do eu”, portanto, um aspecto que auxiliaria a identificar a inscrição biográfica seria o uso do nome próprio. Para essa reflexão, é indispensável lembrarmos as proposições de Philippe Lejeune, no texto “Pacto autobiográfico”, no qual tenta explicitar de que maneira a autobiografia assume-se como tal. Essencial, em qualquer sistema literário, é o pacto de leitura e, para os romances e autobiografias, o pacto é distinto. Em romances autobiográficos, deveria haver uma correspondência entre autor, narrador e personagem, assinalada pelo nome – “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Se deslocarmos essa proposta e a aplicarmos às crônicas, observaremos a presença do nome do autor empírico como um dos indícios de inscrição biográfica, justamente como propõe Maria Alzira Seixo. Porém ele seria, ainda, insuficiente, uma vez que, em uma série de crônicas, as personagens não têm nome – circunstância em que os demais itens são indispensáveis e decisivos para a análise.

Vejamos alguns exemplos em que nomes são citados:

Nesta altura do ano quando chega o Natal lembro-me sempre do meu avô. Quer dizer lembro-me muitas vezes do meu avô mas lembro-me imenso no Natal porque enquanto o meu avô viveu foi a época mais feliz da minha vida. Eu era o filho mais velho do seu filho mais velho, **chamo-me António Lobo Antunes** por ser o nome dele.<sup>40</sup> (ANTUNES, 2008a, p. 229, grifo meu)

O problema de envelhecer é que nos tornamos novos. Por exemplo: mal acabados de acordar chegamos ao espelho da barba da manhã e encontramos no vidro um senhor de meia-idade a anunciar-nos, com uma expressão que não víamos há séculos, surpreendida, reprovadora  
- Como crescestes  
e a desaparecer devagarinho, de gilete na mão

---

<sup>40</sup> “Crônica de Natal”.

- Diz aos pais que gostei imenso de te ver  
até nos darmos conta que somos nós quem segura a gilete, essa coisa de  
adulto  
- Não mexas nisso **António**  
que pensamos em largar muito depressa antes que alguém nos ralhe<sup>41</sup>  
(ANTUNES, 2007, p. 311, grifo meu)

Nunca ninguém me chamou assim a não ser ela. Dizia  
- **Antoninho** cravo roxo  
dizia  
- Quem me dera a sua idade [...] A irmã mais velha dela, a minha tia  
Madalena.<sup>42</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 115, grifo meu)

O sítio onde moro em Lisboa é uma aldeia. [...] Há bombos a sujarem os  
tejadilhos  
(ainda bem que as vacas não voam)  
Gatos à Stuard Carvalhais e, no que respeita ao meu quartirão, do algeroz  
para cima sou o melhor escritor. Ignoro se sabem o que faço, julgo que têm uma  
ideia vaga. Há quem me trate por senhor doutor e quem me trate por senhor  
**António**.<sup>43</sup> (ANTUNES, 2011, p. 317)

Por fim, o quarto item, em certa medida, abandona as três primeiras propostas (as  
quais indicam a busca de informações concretas) e centra-se na “configuração dêitica”, isto é,  
investiga “a organização de discurso que fundamenta a relação do sujeito com o complexo  
espaço-tempo em que este se movimenta” (SEIXO, 2002, p. 429), algo como as remissões ao  
passado, como a crônica “Eu, há séculos” mostra: “Sentava-me no chão ouvindo a terra, os  
grilos que costuravam o silêncio cerzindo pedras e sombras, cerzindo as nuvens contra o  
telhado da casa e da minha avó num dos quartos de cima [...] e por um momento fui feliz”  
(ANTUNES, 2007, p. 47). Em outras palavras, por meio de informações que temos sobre  
António Lobo Antunes e após lermos suas crônicas, conseguimos identificar alguns desses  
indícios de espaço e de tempo quase como eixos temáticos inerentes à personalidade e à  
identidade antuniana. Elementos como as personagens que ele costumava ler – entre elas,  
Mandrake –, os espaços que costumava frequentar – Nelas, a Praia das Mações.

Para encerrar, vamos ao título deste subcapítulo, *António 56 ½*, retirado de uma  
crônica publicada no *Segundo livro de crônicas*. Essa é uma das pouquíssimas crônicas com  
narrador heterodiegético, porém no título encontramos o nome do autor e, no texto, diversos  
elementos que nos direcionam ao autor empírico, como a profissão escritor e o nome das  
filhas. O narrador apresenta uma personagem, um “ele”, e descreve seus anseios em diferentes  
épocas: “Aos vinte anos julgava que o tempo lhe resolvia os problemas: aos cinquenta dava-se

---

<sup>41</sup> “A gente os dois”.

<sup>42</sup> “Antoninho cravo roxo”.

<sup>43</sup> “Crônica da bomba branca”.

conta de que o tempo se tornara o problema” (ANTUNES, 2007, p. 19). É-nos apresentado, ainda, a percepção que o sujeito tem de si mesmo:

Não conhecendo a tristeza sabia o que era o desespero: o próprio rosto no espelho para a barba da manhã, ou antes não um rosto, **pedaços de rosto refletidos numa superfície inquieta, incapazes** de construir o presente, devolvendo-lhe **fragmentos de passado** que se não ajustavam. (ANTUNES, 2007, p. 19, grifos meus)

Seguindo a sugestão do título da crônica, podemos associar esse homem, escritor, assustado com a passagem do tempo, ao autor empírico António Lobo Antunes. Se a reciprocidade for verdadeira, Antunes torna-se personagem de si mesmo ao distanciar-se de sua identidade por meio de um narrador heterodiegético. Essa personagem, um homem de quase sessenta anos, está diante de um espelho e vê “pedaços de rosto” e “fragmentos do passado”. Acaso poderia ser diferente? Haveria como nos considerarmos uma unidade coesa e coerente? Haveria como carregarmos o passado em sua totalidade? O fragmento e o rasgo da memória são chaves de leitura para crônicas antunianas em que autor empírico e autor textual confundem-se.

Em síntese, António Lobo Antunes, em um jogo literário indissociável do gênero crônica, torna-se personagem de si mesmo, como sugere Regina Célia da Silva:

A nostalgia da afetividade, em sua obra, também está muito ligada às configurações de Lisboa, em meados do século passado, onde a amizade que manteve com alguns companheiros de sua geração, como José Cardoso Pires, Nelson de Matos e Ernesto Melo Antunes marcou profundamente não apenas o **personagem** António, que lemos nas crônicas, mas também – e de forma muito particular – a sua escrita. (SILVA, 2006, p. 14, grifo meu)

A partir desse viés analítico, podemos considerar que há uma figuração do autor na escrita das crônicas. Explico melhor: uma personagem, em um romance ou conto, é construída por meio do processo da escrita; em “escritas do eu”, o autor empírico, enquanto elemento temático, torna-se também uma figura representada no texto.

Se na ficção, em contos e romances, criamos personagens por meio da figuração, algo muito semelhante ocorre nas crônicas, já que a figura do autor – a figura delineada no texto e apreendida pelo leitor – não é transparente, mas sim uma composição, uma vez que o autor literalmente cria uma imagem, uma representação de si. Todo esse processo origina uma persona; o ser humano “precisa criar dentro de si uma carapaça simbólica; construir sobre o

indivíduo que é, biologicamente, a persona a partir da qual estabelecerá as relações sociais” (LIMA, 1991, p. 42-3).

A persona, segundo a proposta de Luiz Costa Lima, no texto “Persona e sujeito ficcional” (1991), relaciona-se a nossos papéis na sociedade e funciona como uma máscara. Esta, à medida que protege, revela uma determinada imagem. O jogo entre desvendar e esconder parece-me inerente às crônicas de inscrição biográfica, porque, em um processo de figuração, o autor, quando temática ou elemento essencial de sua escrita, torna-se uma figura (próximo a uma personagem) e se expressa por meio dessa máscara, revelando-se ou escondendo-se na escrita.

A concepção de figuração está enunciada no texto “Narratologia(s) e teoria da personagem”, no qual Carlos Reis, ainda que brevemente, indica possíveis relações semânticas entre as palavras “personagem” e “figura”, explicando que a primeira está associada ao âmbito literário e artístico, enquanto a segunda transcende e invade usos mais comuns de comunicação:

Se o lexema personagem está ainda vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo figura refere-se, como primeira acepção, à “forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo”; derivadamente, figura significa “personagem ou personalidade de importância”. (REIS, 2006, p. 19)

De tal modo, nas crônicas antunianas em que há uma tendência à escrita do “eu”, a identidade do autor empírico torna-se uma figura e isso ocorre, como disse acima, por meio de uma figuração, “um procedimento de construção” que pode ser um recurso ficcional ou não.

Essa identidade autoral (persona ou figura), contudo, não é monolítica e bem definida, mas sim fluida e múltipla. Por vezes, o cronista observa o passado (como veremos no subcapítulo seguinte) ou mesmo o presente e percebe-se como muitos: “Não é injusto que eu tenha sessenta anos, é simplesmente mentira: tenho todas as minhas idades ao mesmo tempo”<sup>44</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 147).

Em algumas de suas crônicas, António Lobo Antunes assume-se como escritor, sujeito social e histórico, e explica ao leitor (e a si mesmo) sua composição identitária. Em síntese, a partir do discurso presente nas crônicas, podemos compreender que António Lobo Antunes percebe seu “eu”, na verdade, como uma miscelânea.

---

<sup>44</sup> “Da morte e outras ninharias”.

Na crônica “Olá”, o *autor-cronista* fala de um sujeito que, pela manhã, põe-se diante do espelho, a barbear-se – “E de manhã lá estás tu no espelho da casa de banho à tua espera” (ANTUNES, 2007, p. 83); fala, portanto, de um alguém distinto de si, uma personagem. No entanto, *autor-cronista* revela ser ele mesmo essa personagem; ele, o *autor-cronista*, fala de si como se falasse de outro porque, em certa medida, não compreende quem é:

Agora estou em Nelas, quer dizer, voltei a Nelas. O meu passado irrompe de súbito pelo meu presente, não um passado morto, um passado vivo: está ali a casa que olhamos do lado de fora, metade da vila mudou e metade não mudou, reconheço tudo e não reconheço nada. Quem sou eu? Este fortuito arranjo de elementos que se chama António Lobo Antunes? Esta soma de partículas, de acasos? (ANTUNES, 2007, p. 84).

O nome, para o *autor-cronista*, não é uma resposta: “Qual o meu nome verdadeiro debaixo do António que as pessoas conhecem?” e, por fim, uma assertiva: “Sou tanta gente às vezes”<sup>45</sup> (ANTUNES, 2011, p. 147). A identidade, portanto, é fluida, um arranjo desordenado. Por isso, compreender quem somos foge à lógica matemática:

Cada vez mais a realidade  
(como a aritmética)  
se me afigura uma coisa instável, vacilante. Se me perguntarem o nome hesito: tenho sido tantos diferentes. Qual deles acorda a meio da noite? Qual escreve?  
(ou quais escrevem)  
Quantos, **do que sou**, fazem amor? Quantas cabeças pensam na minha cabeça? **Há um António que quer viver, um António que não se importa, um António ainda que espreita a pistola na gaveta do roupeiro**, embrulha num pano, com a sua caixa de balas, numa curiosidade que me dá medo.<sup>46</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 149, grifos meus)

Outra crônica, de título parecido – “Dois vezes dois quatro é uma parede” –, sugere novamente a multiplicidade do eu; o *autor-cronista*, em um texto consciente de ser escrita, por meio de indícios do momento quando escreve, questiona sua identidade, distanciando-se do seu reflexo:

São onze da noite, levanto a cabeça para a janela da cozinha e **vejo**, refletido no vidro, **um homem sentado à mesa a escrever**, com uma das mãos no papel e a outra na testa. [...] Volto a escrever e o homem escreve também. **Eu escrevo isto. Ele, embora me imite em tudo, ia apostar que outra coisa qualquer.** O quê? Pondo-me no seu lugar suponho que imagina ser eu quem escreve outra coisa qualquer. Provavelmente nenhum de nós escreve isto. Provavelmente escrevemos ambos outra coisa qualquer. **Quantos serei?** [...] Daqui a nada acabo isto, junto as

---

<sup>45</sup> “Eu, às vezes”.

<sup>46</sup> “Dois e dois”.

folhas, levanto-me. **Bato** com elas na mesa para as acertar. O **António Lobo Antunes do reflexo** bate as suas no vidro para as acertar. Ao publicarem a crónica, qual das nossas duas sairá? [...] Começo a lutar contra o sono para acabar este texto. **É o reflexo quem abre a boca, não eu.** Aliás parece-se cada vez menos comigo, faz-me lembrar o sujeito que encontro de manhã ao lavar os dentes, todo pálpebras e barba por fazer (ANTUNES, 2011, p. 53-4, grifos meus)

Esse não reconhecimento, vale observar, relaciona-se, em grande medida, à idade, ao envelhecimento. Antunes, em suas crônicas, evidencia um estranhamento diante da passagem dos anos, algo explorado, principalmente, no *Quarto livro de crônicas*. Isso fica evidente, por exemplo, no texto “Crónica para aqueles que vão escrever”:

Desde sempre que fico embaraçado ao perguntarem-me a idade: por estranho que pareça tenho a certeza absoluta que nasci hoje e o que vejo nas fotografias ou nos espelhos intriga-me: uma cara que não se assemelha à minha, um corpo que não é o meu, um sorriso ou uma expressão séria que me surpreendem. (ANTUNES, 2011, p. 153)

Em muitas crônicas, como fica evidente a partir dos exemplos selecionados, “lemos” o autor, pois encontramos como temática seus pensamentos e memórias, circunstância em que, como foi dito, ocorre uma figuração do autor empírico. Entretanto, mesmo quando não se coloca como mote da escrita, o autor delineia uma imagem de si, compondo naturalmente a sua “função autor”, como propôs Michel Foucault, ou o “papel de escritor”, como sugere este excerto:

Uma outra perspectiva interessante é considerar que a própria pessoa do autor constitui, também, um determinado texto. Todos nós convivemos com o fato de que nosso ser só existe enquanto *imagem* para a sociedade em que vivemos. Assim, o escritor não veicula apenas os textos que escreve, mas também o **texto de si mesmo**, no qual ele desempenha o *papel* de escritor. Nesse sentido, **também o autor é um sujeito ficcional**. Entrevistas em programas de televisão, reportagens de jornal, declarações em eventos, resenhas, biografias, fotos em revistas – tudo isso compõe o *texto do autor*. Um texto que é veiculado paralelamente à própria obra. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 16, grifos meus)

A crônica intensifica a relação do leitor com a identidade empírica do autor devido às suas especificidades de gênero. Por meio dela, o autor empírico torna-se “presença” textual ou direciona a atenção do leitor para a figura pública do escritor. O trecho acima sugere que o autor – enquanto função –, ao tornar-se pessoa pública, cria um “texto” de si mesmo, o qual é composto por seus discursos em entrevistas, reportagens, resenhas, biografias e fotos. Inclui nessa lista a crônica, um espaço textual em que o autor empírico promove seus discursos, recupera lembranças e, até mesmo, exercita seu estilo de escrita. A crônica, enquanto gênero

discursivo e literário, torna-se mais um “texto de si mesmo” e, como António Lobo Antunes diz em uma de suas crônicas, nem sempre ele escreve histórias, narrativas, ainda que breves; por vezes, articula discursos: “Eu peço perdão de em lugar das historinhas que costumo contar nas crônicas, tão diferentes dos livros em que não há historinhas, vos ter maçado com este discurso”<sup>47</sup> (ANTUNES, p. 156, 2011).

## 2.2 A crônica como espaço memorialístico

*Se ao menos a gente pudesse viver com as coisas mais simples em vez  
de recordar as complicadas.*

António Lobo Antunes

*[...] e o que guardo na memória vai-se desarticulando, diluindo,  
deixando de ter forma: gestos, atitudes, cheiros que se desvanecem  
lentamente como o perfume nos frascos vazios que conservam uma  
vaga aura doce de flores.*

António Lobo Antunes

Na crônica “Minuete do senhor de meia-idade”, António Lobo Antunes apresenta uma metáfora para a memória:

A vida é uma pilha de pratos a caírem no chão. Vai a gente muito devagar da sala à cozinha, com aquela loiça toda de dias, de semanas, de meses em equilíbrio uns sobre os outros, a tilintarem e a tremerem, mais dúzias de garfos e facas escorregando lá em cima, **no meio dos restos de comida e dos restos de infância, de espinhas de peixe de pequenas mentiras e de folhas de alface de domingos felizes**, e nisto, sabe-se lá porque, os anos entortam-se, uma saudade escorrega, a minha mãe, muito nova, escapa-se-me das mãos, e atrás da minha mãe **os anos da tropa, o liceu, a esposa do farmacêutico a chamar-me do primeiro andar e eu com medo**, vai a gente com aquela loiça toda, cada vez mais precária, mais vacilante, mais oblíqua [...]. (ANTUNES, 2007, p. 87, grifos meus)

As lembranças são como restos, sobras de refeições que serviram de alimento. Por mais que tentemos lavar os pratos para eliminar esses restos, não conseguimos; as reminiscências escapam à limpeza e permanecem; porém, com o tempo, enfraquecem e vacilam, por isso são resquícios. A lembrança, em um espelhamento inverso, evoca o

---

<sup>47</sup> “Crônica para aqueles que vão escrever”.

esquecimento. Lembrar e esquecer são ações que se direcionam ao passado, como indica Paul Ricoeur:

Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de **ser fiel ao passado**; desse ponto de vista, as **deficiências** procedentes do esquecimento [...] não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. (RICOEUR, 2007, p. 40, grifos meus)

O desejo de “ser fiel ao passado” é uma tentativa de recompor, no hoje, o que aconteceu no ontem. Ricoeur indica, no entanto, a dimensão problemática dessa reconstituição, perceptível na palavra “deficiência”, afinal, como o pensador sugere, “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Por fim, assinala uma distinção bastante interessante entre memória e imaginação, afirmando que “Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível [...]” (RICOEUR, 2007, p. 40). Em outras palavras, as lembranças buscam uma reciprocidade com a veracidade, com o factual, uma oposição ontológica à imaginação. No entanto, essa “reconstrução” ou “presentificação” do passado é lacunar.

O ato de relembrar como signo de imprecisão é explicitado na crônica “Província”, na qual o *autor-cronista* narra um evento e demonstra incerteza diante dos fatos relembrados; na verdade, ele tenta se convencer da veracidade do que diz: “Deve ter sido assim. Ou se calhar um bocadinho diferente, tanto faz. Ou se calhar nada disto e tanto faz também. Quem se vai interessar, tirar a limpo, perguntar-me? [...] Não posso dizer: deve ter sido assim. É óbvio que foi assim”<sup>48</sup> (ANTUNES, 2007, p. 67).

Evocar reminiscências aproxima-se do ato de assistir, traduz-se em um colocar-se diante de imagens antigas, já apagadas, agora preenchidas pela imaginação. Olhar para o passado assemelha-se ao ato de observar uma fotografia: a imagem é um recorte, apenas uma circunstância de um complexo momento, uma breve cena de uma longa narrativa – a vida.

A analogia entre memória e fotografia (a foto como rasgo de um momento) é enunciada em uma das crônicas antunianas. Como o autor sugere, a foto é uma moldura em que uma imagem do passado, estática, apresenta-se ao observador: “Estes retratos nas estantes falam de um passado em que me não reconheço, por ter sempre a impressão de ser outro nas

---

<sup>48</sup> O título deste capítulo faz referência a essa crônica.

molduras” (ANTUNES, 2007, p. 181). A “impressão de ser outro nas molduras” é uma percepção que sintetiza a memória: em nossas recordações, somos muitos, porque no passado, em cada época, fomos sujeitos distintos, em contextos distintos:

Ponho-me a olhar fotografias. Conheço as caras e não as conheço, congeladas a meio de uma expressão com qualquer coisa de incompleto nelas. [...] Só os mortos estão inteiros nos retratos porque se tornaram retratos, são retratos, e **o que guardo na memória vai-se desarticulando, diluindo, deixando de ter forma**: gestos atitudes, cheiros que se desvanecem lentamente como o perfume nos frascos vazios que conservam uma vaga aura doce de flores.<sup>49</sup> (ANTUNES, 2011, p. 161, grifo meu)

O passado completo e concreto reside, apenas, nas fotografias; as lembranças, ao contrário, enfraquecem e esmorecem seus contornos; são como uma “vaga aura” do aroma ou um resquício da completude. Tal percepção é reiterada na crônica “Uma festa no teu cabelo”, que pode também ser chave de leitura: “observamos o nosso passado como uma coisa alheia: os episódios dissolvem-se a pouco e pouco, as memórias esbatem-se, o que fomos não nos diz respeito” (ANTUNES, 2007, p. 225).

Essa associação entre identidade e memória é um aspecto essencial pois, mesmo com o distanciamento ou o estranhamento que possamos sentir diante do ontem, “o acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é, com que sejamos, cada um, um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico” (IZQUIERDO, 2002, p. 9). Mesmo que esqueçamos, mesmo que quem somos hoje seja distinto de quem fomos ontem, as lembranças compõem nosso *eu*, nossa identidade.

Partindo das reminiscências, em escritas autobiográficas, o enunciador deseja estabelecer uma reciprocidade entre o que foi vivido e o que está a ser narrado; em escritas biográficas, por sua vez, busca-se reciprocidade entre o factual e o relatado. De qualquer forma, deseja-se restituir o passado, dar forma ao que já não mais existe. Contudo, é possível, efetivamente, narrar com fidelidade, veracidade e transparência? De que maneira o vaivém entre a vida, o passado e a escrita alteram a composição identitária do sujeito?

Esse é um dos tópicos abordados por Leonor Arfuch, cujas palavras questionam “quão ‘real’ será a pessoa do autobiógrafo em seu texto?” (2010, p. 53), e “qual é o limiar que separa autobiografia de ficção?” (2010, p. 54). A resposta da pesquisadora é interessante: não é pertinente a veracidade dos fatos relatados, mas sim a construção de tal relato. Segundo ela,

---

<sup>49</sup> “Retratos”.

não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as **estratégias** – ficcionais – **de autorrepresentação o que importa**. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua **construção narrativa**, os modos de (se) nomear no relato, o **vaivém da vivência ou da lembrança**, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, **que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu***. (ARFUCH, 2010, p. 73, grifos meus)

A postura da teórica é bastante produtiva. Ao invés de assumirmos a função de um detetive e investigarmos fatos e asserções das autobiografias, mais pertinente é analisarmos, assumindo uma postura de teóricos e de críticos, de que maneira a narrativa de si é construída; algo como estudar quais fatos estão ali, na materialidade textual descritos, mas, acima disso, observar como esses fatos são ditos, por meio de qual discurso, por meio de qual voz. Por isso a autora enfatiza o questionamento “qual das histórias” o sujeito conta; qual versão de si ele assume – esse é, portanto, o viés da “autorrepresentação”.

Uma vez assumida a autorrepresentação como foco, julgo interessante implementarmos estes itens analíticos: a memória e suas lacunas; o “eu” enunciator que se refere a um “eu” do passado; e, por fim, uma escrita que resulta de uma (possível) autoficção.

O pesquisador Iván Izquierdo estuda a memória a partir do arcabouço teórico da medicina<sup>50</sup>, porém algumas de suas análises podem ser pertinentes para a literária, como esta breve e ampla definição:

“Memória” é a **aquisição**, a **formação**, a **conservação** e a **evocação** de informações. A aquisição é também chamada de **aprendizagem**: só se “grava” aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. (IZQUIERDO, 2002, p. 9, grifos meus)

Ao lado da aprendizagem está a *experiência*, ou seja, a vivência, pois “as memórias dos humanos e dos animais provêm das experiências” (IZQUIERDO, 2002, p. 16). Daí a distinção entre o singular e o plural: a memória como a ação de lembrar – como “a capacidade geral do cérebro e dos outros sistemas para adquirir, guardar e lembrar informações” (IZQUIERDO, 2002, p. 16); e as memórias como as muitas experiências vividas, as quais carregam distintas intensidades:

---

<sup>50</sup> O referido autor, Iván Izquierdo, no livro *Memória*, analisa a capacidade de lembrarmos (a memória) e aquilo de que lembramos (as memórias) para relacioná-los às ações do cérebro, dos neurônios etc. Esta dissertação de mestrado, de modo algum, pretende abordar tais facetas. Entretanto, algumas observações do pesquisador acerca da conceituação de memória e da sua organicidade podem, parece-me, ser deslocadas para analisarmos um corpus literário.

É evidente que a memória de ter colocado os dedos na tomada não é igual à da primeira namorada, à da casa da infância, à de saber andar de bicicleta, à do perfume fugaz de uma flor, à de toda a Medicina. Algumas dessas memórias são adquiridas em segundos (a da tomada, a da flor), outras em semanas (andar de bicicleta), outras em anos (a Medicina). Umas são muito visuais (a casa da infância), outras, só olfativas (a do perfume da flor), outras ainda são quase completamente motoras ou musculares (nadar, andar de bicicleta). Algumas dão prazer; outras são terríveis. (IZQUIERDO, 2002, p. 16)

Lembrar, portanto, implica uma ação: traduzir, no agora, aquilo que um dia foi realidade<sup>51</sup>. Os comentários de Henri Bergson, no livro *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, sinaliza a distinção entre a “lebrança-imagem” e a “lebrança-hábito”. Esta é resultado de um exercício e de um esforço – também chamada “lebrança aprendida”; a primeira, por outro lado, é a lebrança espontânea, algo como uma imagem, marcada por um tempo – a lebrança de algo particular “é como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se” (BERGSON, 1990, p. 61).

Restituir o passado, no presente, é um desafio, pois, como foi dito acima, a recordação (lebrança ou recuperação, nas palavras de Izquierdo) implica a ação de evocar. Quem aceita tal desafio volta-se ao passado e observa a si mesmo, compondo, assim, um “eu narrante” e um “eu narrado”. Essa dicotomia foi proposta por Gérard Genette, teórico que observa a “diferença de idade e de experiência que autoriza o primeiro a tratar o segundo com uma sorte de superioridade condescendente ou irônica”<sup>52</sup> (GENETTE, s/d, p. 251).

Em outras palavras, quando a personagem (ou o sujeito da enunciação, no caso de uma autobiografia) assume a função de narrador – elemento essencial da narrativa – e debruça-se sobre seu passado, inevitavelmente distancia-se de quem é e desloca-se ao passado em direção àquele “eu” de outra época, pertencente a outro contexto.

Referidos os elementos da memória e a distância do “eu narrante” e do “eu narrado”, chegamos ao conceito de autoficção, que, no campo teórico das “escritas do eu”, tornou-se uma possibilidade interpretativa, uma maneira de fugir às dicotomias verdade/mentira, fato/ficção, porque permite a compreensão das escritas de inscrição biográfica como algo crível, contudo não anula a permissão da ficcionalização na sua tessitura – talvez devido às lacunas da memória, talvez devido aos recursos narrativos. Abandona-se, assim, o mal-estar da incerteza e assume-se, definitivamente, a escrita como um jogo.

---

<sup>51</sup> O professor Iván Izquierdo explica que “costumamos traduzir imagens, conhecimentos e pessoas em palavras, e, muitas vezes, as guardamos” (2002, p. 17), ou seja, evocar a lebrança implica traduzi-la de um aspecto biológico para uma forma de linguagem.

<sup>52</sup> Vale lembrar que Genette não aborda exatamente o viés biográfico, mas sim uma construção narrativa e ficcional que, na sua estrutura, traz personagens que lembram e narram.

Em sua proposta teórica, Leonor Arfuch também refere a autoficção:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da **divergência constitutiva entre vida e escrita**, entre o **eu e o “outro eu”**, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas da autoficção. **Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites** – com o romance, por exemplo – e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, **pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta de si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento**. (ARFUCH, 2010, p 137, grifos meus)

O conceito de autoficção foi proposto por Doubrovsky, em 1977, para classificar seu livro *Fils*, pois, na opinião do autor, as definições existentes até o momento eram insuficientes. Segundo a acadêmica Anna Faedrich Martins, pesquisadora do conceito de autoficção,

Doubrovsky define a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, pois não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. **A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação**. A autoficção é também uma escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa **atualização** do que aconteceu. (MARTINS, p. 5, 2011, grifos meus)

Por meio de tal conceito, dissolvem-se os impasses das escritas de inscrição biográfica: abandona-se a percepção de que tais relatos sejam uma busca da verdade ou da autenticidade e compreende-se a escrita (marcada pela inscrição do autor empírico), no entanto, também como uma criação discursiva, quem sabe ficcional, de limites não mais estabelecidos.

### 2.2.1. *O que me lembro de Nelas* – alguns exemplos

*Caras que saltam do passado e vêm, gastas pelo tempo:  
- Lembras de mim?  
Chegam do liceu, da faculdade, da tropa, de mais atrás ainda, dos  
lugares da infância.*

António Lobo Antunes

O caminho teórico traçado permite algumas ponderações: neste trabalho, considera-se a crônica como um espaço textual de inscrição biográfica cujos limites entre ficcionalização e factualidade estão enfraquecidos. É nesse jogo que, ao olhar para o passado e narrá-lo, o *autor-cronista* fala de si, criando uma persona e, até mesmo, uma personagem – o António Lobo Antunes da infância, o António Lobo Antunes da guerra –, (re)criada por meio da memória: “Parece que voltei à minha infância, a Benfica, a Nelas. Não me lembro se era feliz nessa época. Se calhar era. Esqueci. Quer dizer não esqueci as casas nem as travessas: esqueci-me a mim, ou era outro então”<sup>53</sup> (ANTUNES, 2011, p. 202).

Era outro, com certeza. Seja António Lobo Antunes, seja qualquer sujeito, quando nos movemos em direção ao ontem, encontramos não apenas outro tempo; depara-nos com um espaço distinto, com um “eu” – o quem somos – distinto, que delineia, na verdade, “quem éramos”. Para o cronista Lobo Antunes, esse passado, inúmeras vezes, tem como personagens a família e como espaço Nelas:

**O que me lembro de Nelas** é o comboio lá em baixo a avançar ao sol entre as folhas da vinha como um dedo que procura debaixo de uma saia, os olhos do meu avô pendurados do castanheiro pelo ouriço das pestanas, a sua atenção triste, o que me lembro de Nelas é a minha mãe muito nova e a voz dela por dentro do meu corpo, chamando-me no corredor como chamam as viúvas pela harpa da chuva, o que lembro de Nelas é um caixão de criança trazido das tripas molhadas da taberna pelos ombros dos bêbados, é a lua de agosto a amparar-me o medo com o gesso dos dedos, o que me lembro de Nelas são os retratos dos mortos a que os sinos de domingo aumentavam o sorriso como o giz do professor as fissuras da ardósia [...]<sup>54</sup>. (ANTUNES, p. 108, 2008a, grifo meu)

Neste breve trecho, à medida que lemos e imaginamos as cenas referidas, montamos um passado para Lobo Antunes composto por avô, mãe, evento específico (o caixão) e retratos; lembranças singulares e pessoais, marcadas por um tempo e por um espaço; são algo como uma lembrança espontânea, são “imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele [do passado] com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (BERGSON, 1990, p. 69). O passado descrito na crônica de Lobo Antunes tem todos esses elementos – cor, lugar e tempo.

Na crônica “Antes que anoiteça”, o *autor-cronista*, no hoje, assume a presentificação do passado, que não lhe permite pensar no futuro:

---

<sup>53</sup> “Eu, em Agosto”.

<sup>54</sup> “Duas crônicas pequenas”.

Por razões que não vêm ao caso as últimas semanas, difíceis para mim, têm-me obrigado a pensar no passado e no presente e a esquecer o futuro. Sobretudo o passado: **tornei a encontrar** o cheiro e o eco dos hospitais, essa atmosfera de feltro branco onde as enfermeiras deslizam como cisnes [...], brilhos metálicos, pessoas que falam baixinho como nas igrejas, a solidariedade na tristeza das salas de espera [...]. (ANTUNES, 2008a, p. 373, grifo meu)

Assim como na crônica anterior, um cenário é apresentado ao leitor; desta vez, o hospital, a rotina do médico, reiterando a reciprocidade entre autor empírico e sujeito textual. Tais memórias vêm ao hoje quase espontaneamente: “Sobretudo o passado porque o futuro se estreita [...] e digo sobretudo o passado visto que o presente se tornou passado também, recordações que julgava perdidas e regressam sem que dê por isso” (ANTUNES, 2008a, p. 373). As observações vão encontro, mais uma vez, das proposições de Henri Bergson, para quem “a verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente” (1990, p. 196).

Na crônica em análise, retorna uma lista de lembranças, desta vez incitadas por um objeto específico, um anel com o emblema do Benfica. O *autor-cronista*, então, deseja o passado e evoca-o, reconhecendo-o:

Quero o anel com o emblema do Benfica, quero a minha avó viva, quero a casa da Beira, tudo aquilo que deixei fugir e me faz falta, quero a Gica a coçar-me as costas antes de me deitar, quero o pinhal do Zé Rebelo, quero jogar pingue-pongue com o meu irmão João [...]. (ANTUNES, 2008a, p. 374)

Por vezes, lemos, nas crônicas, uma série de imagens amarradas textualmente, mas sem uma narrativa ordenada, construída por meio de causalidades; elas não têm um fato específico a ser narrado e aproximam-se de algo como um “amontoado de imagens”. Em outras crônicas, encontramos breves narrativas memorialísticas – não necessariamente ficcionais. Este é o caso de “Um silêncio refulgente”, em que *autor-cronista* narra uma viagem com o avô, ainda na sua infância:

Acho que a coisa mais importante que me aconteceu na vida foi uma viagem de cerca de um mês, a Itália, com o meu avô. O meu avô guiava e eu sentado ao lado dele, com um volante de plástico, fingia que guiava também. O carro era um Nash encarnado. O meu volante de plástico tinha, ao centro, uma bola de borracha. Apertando a bola do motor arranjava-o com a boca, de forma que não havia dúvidas de ser eu quem conduzia o automóvel. De vez em quando o meu avô fazia-me uma festa no pescoço. **É engraçado mas ainda sinto os dedos dele.**

Durante os dois primeiros dias o cheiro da gasolina enjoou-me e vomitava para cartuchos de papel. Íamos ficando em hotéis pelo caminho. [...]

Depois foi a França. A torre Eiffel pareceu-me uma coisa por acabar, que julgava que só existia dentro dos pisa-papéis. [...]

Seguiu-se a Suíça [...].

E a seguir voltamos, e a seguir **o tal tempo lento pôs-se a andar cada vez mais depressa**. Até hoje. Eu fiz dezoito anos. O meu avô morreu. Desde a sua morte não me aconteceu nada de importante. Queria dizer-lhe que não tive filhos, só tive filhas: juro que não foi por mal. E escrevo, facto que tanto o alarmava. (ANTUNES, 2007, p. 256-8, grifos meus)

Tal recordação é carregada de sentimentos, sensação tão intensa que perdura o carinho recebido do avô – este extremamente importante, referido em diversas crônicas. Interessante é perceber o quanto o gênero comprova sua hibridez: de uma narrativa sequencial – a viagem – chega-se a um momento de reflexão, bastante lírico, bastante melancólico.

Memória mais recente vem descrita na crônica “Não se desce vivo de uma cruz”, na qual o *autor-cronista* recorda a sua amizade com Ernesto. Diferentemente do texto anterior, este não se centra tanto em um evento narrativo, mas sim em diversas sequências factuais dessa relação de amizade. Vejamos o trecho:

**Dois dias antes, assim que ficámos sozinhos, disse:  
- Quero morrer com dignidade.**

Estava muito cansado e muito magro, e apesar de muito magro continuava a perder peso. Ao lado da poltrona em que sentava se aquilo era sentar-se

uma pilha de lenços para os quais tossia sem parar. Adormecia, por vezes acordava, olhava para mim e encolhia os ombros num sorriso. A nossa amizade sempre foi mais feita de silêncios que de palavras. Vivi com ele algumas das coisas mais íntimas e secretas da sua vida, da minha vida, em África e em Portugal [...]. Possuíamos os mesmos interesses e as mesmas paixões [...]

**passamos vinte e nove anos de amizade sem uma única nuvem.**  
(ANTUNES, 2007, p. 149, grifos meus)

As duas primeiras frases caracterizam uma cena, marcada por um tempo, uma ação e duas personagens: trata-se da relação de Antunes com seu amigo. Depois disso, como percebemos na última frase do excerto, o tom torna-se reflexivo, por meio do qual *autor-cronista* tece uma homenagem ao seu amigo.

Outro viés memorialístico revisita a África e os anos da guerra. Aspecto evidentemente biográfico, as tristezas desse período são traduzidas em cenas e em breves narrativas de experiências na África – em geral, momentos violentos, seja uma violência física, seja uma violência emocional, como lemos em “Só os mortos conhecem Mafra”:

**Ainda hoje me aborrece passar por Mafra**, que não tem culpa nenhuma, Mafra e aqueles arredores todos por onde andei, de cadete, nos primeiros meses de desgraça que me levou, em pacote de luxo, para os tios de África. **Suponho que foi o inverno mais horrível da minha vida**, janeiro, fevereiro e março ao frio e à chuva entre o convento gelado a que chamam Escola Prática de Infantaria [...] **custa-me entender a violência desnecessária, a humilhação estúpida, as condições de**

**vida degradantes.** Com uma estrela no ombro e L. Antunes cosido no uniforme passei uma fominha de cão: café com leite em pó, um pacote minúsculo de manteiga a dividir por oito. O alferes de pé, braços cruzados, ordenando

- Rastejar até mim

isto é até lhe tocarmos nas botas, uns por cima dos outros na lama das veredas. A falta de água que me fazia passar a semana inteira sem banho, o cheiro pestilencial das casernas, a brutalidade constante, nós sujos, desesperados, exaustos [...]

quando o major desgraçado igual à gente, um prisioneiro igual à gente, mal pago, mal vivido, com seis anos de África no bucho, **ainda hoje me aborrece passar por Mafra** [...]. (ANTUNES, 2008b, p. 233-5, grifos meus)

Um espaço, Mafra, suscita as recordações. O simples fato de cruzar o local aborrece o *autor-cronista*, aspecto que verificamos nos adjetivos negativos e na descrição nítida das cenas de humilhação vividas pelos soldados. Essa lembrança, portanto, é motivada, como sugere Iván Izquierdo: “Eventualmente, um conjunto de circunstâncias fortuitas, uma dica, uma palavra, alguém parecido, outra canção, podem nos fazer evocar memórias que julgávamos perdidas” (2004, p. 11-2); porém, ele ressalta que as lembranças são fragmentos, porque “realmente da memória das memórias não nos sobrou nada. Ou sobraram fragmentos duvidosos e modificados pela passagem do tempo e pela nostalgia” (IZQUIERDO, 2004, p. 11-2). Nós, leitores, encontramos justamente tais fragmentos nas crônicas.

A modificação, inerente ao ato de recuperar um evento do passado, é referida por Bergson também. Para explicar sua análise da memória, ele utiliza como exemplo a ação de ler; podemos ler inúmeras vezes um texto até decorarmos uma informação. Esta será a lembrança-hábito; porém, ao recordarmos cada momento de leitura, evocaremos a lembrança-imagem, que pode sofrer alterações: “A lembrança de determinada leitura é uma representação, e não mãos que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária” (BERGSON, 1990, p. 62). É nesse momento de recuperação do pretérito e de arbitrariedade que as lacunas da memória solidificam-se, o que serve de alerta ao leitor de escritas autobiográficas – ou de crônicas de inscrição biográfica – para que não seja ingênuo, que tenha consciência dessa distância e dessa possível (re)criação:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-ser constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida. (BERGSON, 1990, p. 49)

Retornando às reminiscências, podemos afirmar que a guerra em África foi uma vivência dolorosa para António Lobo Antunes (não poderia ser diferente). Nas crônicas,

*autor-cronista*, inúmeras vezes, revisita essa época e esse lugar, os quais não pertencem apenas a Lobo Antunes, mas sim a muitos outros que compartilharam esse contexto, como o amigo Zé, interlocutor desta crônica:

Não **morreste** na cama mas morreste entre lençóis de metal horrivelmente amachucados na auto-estrada de Cascais para Lisboa e a gente ali, diante do **teu** caixão, tão tristes. **Eras meu camarada, que é uma palavra da qual só quem esteve na guerra compreende inteiramente o sentido**: não é bem irmão, não é bem amigo, não é bem companheiro, não é cúmplice, é uma mistura disso tudo com **raiva e esperança e desespero e medo e alegria e revolta e coragem e indignação e espanto, é uma mistura disto tudo com lágrimas escondidas**. Andaste a colocar os seus mercenários no rebenta-minas sentaste-te ao lado do condutor. Quando a mina rebentou bateste o record do mundo do salto em comprimento e do salto em altura [...]. Andei às voltas com o teu pé em papas e sobreviveste, mas África ficou para sempre dentro de ti, a roer-te, e deu-te cabo da vida. [...] Os soldados de tronco nu com a G3 no braço. **Lembrei-me tanto disto agora ao lembrar-me, entre lágrimas, de ti [...]**.<sup>55</sup> (ANTUNES, 2011, p. 25-6)

Novamente, o ato de rememorar tem um estopim; no trecho acima, é Zé que, por associação de ideias – associação de lembranças –, remete o *autor-cronista* à guerra. A descrição da amizade ganha outro tom ao adentrar o espaço da guerra, pois lá, ou para quem lá esteve, as palavras e os conceitos ganham outro valor semântico, como o ser “camarada”. Na guerra, tudo se modifica – as pessoas e os sentidos. Dessa reflexão mais abrangente, chega-se a cenas específicas, a mina que explodiu, o pé machucado e outros elementos dissipados naquele lugar, como a imagem dos soldados.

Outro recurso textual e estilístico do *autor-cronista* é iniciar o texto com o mote da reminiscência, informando ao leitor a impossibilidade do esquecimento e do apagamento. Isso se torna um elemento retórico e modifica a recepção, porque nos preparamos para ler algo de fato significativo. Como exemplo, trago a crônica “Juro que nunca vou esquecer”:

**Nunca vou esquecer** o olhar da **rapariga** que espera o tratamento da radioterapia. Sentada numa das cadeiras de plástico, o homem que a acompanha (o pai?) coloca-lhe uma almofada na nuca para ela encostar a cabeça à parede e assim fica, **magra, imóvel, calada, com os olhos a gritarem o que ninguém ouve**. O homem tira o lenço do bolso, passa-lho devagarinho na cara e os seus olhos gritam também: na sala onde tanta gente aguarda só os olhos gritam. Ambulâncias lá fora, algumas vindas de longe, de terras do Alentejo quase na fronteira, desembarcam pessoas de maca, um **senhor idoso** de fato completo, botão do colarinho abotoado, sem gravata, sempre a mesma nódoa na manga (a nódoa grita)  
Caminhando devagarinho para o balcão numa dignidade de príncipe. É pobre, vê-se que é pobre, não existe um único osso que não lhe fure a pele, entende sofrimento nos traços impassíveis [...].

---

<sup>55</sup> “Zé”.

**E eu cheio de vergonha de ser eu, a pensar faltam-me duas sessões, eles morrem e eu fico vivo, graças a Deus [...]**

**Chamo-me António, não tem importância nenhuma** mas chamo-me António [...].(ANTUNES, 2011, p. 193-5, grifos meus)

Aparentemente, a lembrança não se refere ao *autor-cronista*, pois ele observa outra pessoa, uma mulher em um hospital – a sua descrição evidencia uma doença, pois está “magra, imóvel, com os olhos a gritarem o que ninguém ouve”. Entretanto, ao seguirmos a leitura, percebemos que essa dimensão objetiva e externa mistura-se à dimensão subjetiva e interna. António Lobo Antunes, ao observar aquela mulher, naquele contexto, naquele momento, refletiu e pensou em si. Diante dessa cena, Antunes sentiu-se feliz, estava saudável; a precária condição da mulher demonstrou-lhe a sua estável condição, sensação que lhe faz sentir vergonha.

Para encerrar os exemplos, retorno ao *Terceiro livro de crónicas*, especificamente ao texto “20 de fevereiro, toda a alegria do mundo”, pois nele encontramos duas fortes tendências inerentes à crônica. Por um lado, a reminiscência – no caso, elas vêm no plural, já que, como veremos, o *autor-cronista* cita uma série de momentos da sua vida; por outro lado, a reflexão marcada pelo tempo atual, a indicação do 20 de fevereiro, circunstância do momento da enunciação. Vamos à crônica:

**Começámos por morar num quarto alugado**, na rua Filipa de Vilhena, em frente da Casa da Moeda: por causa do cheiro e do fumo cozinhava-se no peitoril da janela: isto em setembro, outubro, novembro, **até eu embarcar para Angola a 6 de janeiro**. Choveu bastante esse ano e no cais quase não se viam gaivotas. Marchas militares, sim. E discursos. Tinham-me operado a um quisto da orelha e levava a cara entapada. **Lembro-me dos gritos das pessoas** à medida que o barco se afastava. **Ainda hoje, se passo na rua Filipa de Vilhena, o coração transforma-se num pingo**. As árvores não mudaram, pouca coisa mudou por ali. Quase sempre dou a volta com o carro a fim de não encarar **a nossa janela**. Sei qual é. **Antes disso, ao tocar a campainha da casa dos teus pais, ouvia o som de saltos dos teus sapatos na escada. Continuo a ouvir. Apesar de não descerem continuo a ouvir. Depois morámos no casebre de um chefe de posto em Marimba. Depois no quartel. Depois num sótão. E na messe de oficiais de Tomar**, com a cama a bater contra a parede. Para um fim de semana de dois dias chegavas de comboio, cheia de malas. Eu via doentes no Hospital da Misericórdia, numa clínica. Fui muito feliz em Tomar. O Nabão cheio de peixes, a Corredoura. Soldados doentes em convento, lá em cima. Corrigi a luxação do ombro de um paraquedista com o pé no sovaco dele, puxando e rodando o braço até a cabeça do úmero encaixar. As árvores da mata. O tribunal. Os teus vestidos estampados. Os empregados da messe, de lacinho, todos medidas. O penteado trabalhoso do brigadeiro, coronéis muito velhos, de férias, com mulheres muito velhas [...]. (ANTUNES, 2008b, p. 197-8)

O sujeito da enunciação, o *autor-cronista*, está, aqui, no plural: “começamos”. Trata-se da sua vida com a primeira esposa. A trajetória do casal é narrada a partir dos lugares em que moraram, o que foi interrompido pela guerra, pelo embarque para Angola. Elementos

daquele momento, contudo, não desvanecem; os gritos das pessoas ainda soam na lembrança, sempre audíveis quando o *autor-cronista* cruza a rua Filipa de Vilhena – mais uma vez, a memória evocada. Do mesmo modo, outro som mantém-se, o ruído dos saltos da interlocutora, o qual o enunciador do texto ouvia quando a visitava e, como ele diz, continua a ouvir. Seguindo a leitura, deparamo-nos com uma série de informações, pequenos elementos que compuseram a vida do *autor-cronista*, como o espaço em que vivia e alguns momentos específicos – entre eles, a cena do paraquedista. Há uma conclusão em meio a essas memórias: *autor-cronista* afirma ter sido feliz em Tomar, entretanto, a África impôs novas sensações:

Não são recordações tristes, pelo contrário. Havia momentos em que me era claro nunca ir morrer. Depois, em África, essa certeza diminuiu. Semanas na mata, com um rádio que assobiava a cobrir as palavras. A sanzala Santo António, enorme. A beleza daquilo. O aluguer do quarto da rua Filipa de Vilhena levava o meu ordenado inteiro. E, contudo, era fácil. Escrevia, desde muito antes da tropa, um romance interminável. [...]

Este mês de fevereiro é amargo. De há tempos para cá o mês de fevereiro é amargo. Julgo que nunca fui infeliz. Julgo que nunca fui infeliz, mesmo nas alturas infelizes. Zangado às vezes, uma espécie de desespero de quando em quando, porém infeliz não. Continuo e, enquanto continuar, falarei por nós. Centenas de macacos nos morros da Pecegranja. Algodão algodão algodão. Víamos todas as noites o mesmo filme: Joselito, o Pequeno cantor, o único que existia. Na minha opinião, nunca se fez um filme tão bom. As imagens tremiam no lençol do écran. Por estranho que pareça todas as noites o filme era diferente. [...] A história, graças a Deus, acabava bem. Receava que, por um capricho qualquer, aquele enredo, lindíssimo, mudasse, mas o Joselito nunca me deixou ficar mal. Os grandes artistas são assim. Hoje, 20 de fevereiro, apetecia-me tornar a assistir ao filme contigo. Deve ter sido em Marimba que fizemos a Joana. [...] São onze da noite mas na rua Filipa de Vilhena aposto que as pedras do passeio pulam como os pássaros. E um céu de estrelas desconhecidas, imenso, por cima da gente. Se tomar atenção oiço o tlim tlim dos guizos. Tu de vestido estampado e eu de fardas às três pancadas ainda aqui estamos. A sério. Com os nossos nomes a descerem para os caixilhos, ganhando perninhas com uma gota na ponta. E amanhã de manhã encontro um recado, a pasta de dentes, no espelho. De modo, percebes, que nenhum nó por dentro. Nós por quê? Os enredos lindíssimos, graças a Deus, acabam sempre bem. (ANTUNES, 2008b, p. 199-200)

“O passado é um país estrangeiro” é o título de uma das crônicas de António Lobo Antunes e, em alguma medida, pode servir-nos como síntese para toda essa produção de inscrição biográfica cujo cerne são as memórias. O passado pertence, sem dúvida, a quem somos; contudo, está distante, apagam-se seus contornos, tornam-se imprecisas suas informações; recordamos com carinho, relembramos com tristeza; enfim, atribuímos sentidos ao ontem, a quem fomos, àqueles com quem vivíamos. Espaços e pessoas, em um processo metonímico, representam muito mais do que espaços e pessoas e ganham uma dimensão que ultrapassa a medida do concreto. O passado de António Lobo Antunes é descrito e revisitado

nas suas crônicas; o passado tornou-se um país estrangeiro, por vezes exótico, por vezes hostil, por vezes encantador. Esse jogo é permitido pelo distanciamento e é inevitável. As informações que apreendemos nesses textos memorialísticos – passados de diferentes épocas, infância, guerra – auxiliam a compormos uma identidade para o escritor Lobo Antunes; delineamos uma pesona para esse nome. O passado é um país estrangeiro porque são “Caras que saltam do passado e vêm, gastas pelo tempo: - Lembras de mim? Chegam do liceu, da faculdade, da tropa, de mais atrás ainda, dos lugares da infância.” (ANTUNES, 2008b, p. 281). As lembranças surgem... é inevitável; o *autor-cronista* busca tais lembranças... é inevitável.

### 2.3 O cronista e seus devaneios

*Esta não é uma crônica melancólica: é a obstinação do ofício que pratico desde que me conheço.*

António Lobo Antunes

Neste capítulo, propus dividirmos as crônicas com inscrições biográficas em dois eixos: no primeiro, analisado acima, o *autor-cronista* é um memorialista; no segundo, a ser estudado neste subcapítulo, o *autor-cronista* descreve pensamentos, opiniões e relaciona-se, com maior intensidade, ao mundo ao seu redor, sem necessariamente voltar-se ao pretérito.

Entre outras possibilidades, a crônica é, como anunciei, um texto que permite ao cronista expor pensamentos e ponderar sobre diferentes assuntos e, por isso, implica subjetividade. O autor, por vezes, parece colocar-se diante do papel e permitir-se um fluxo de ideias sem cerceamentos. Um pequeno evento prosaico ou um simples aspecto do cotidiano podem ser o ponto de partida:

Odeio os semáforos. Em primeiro lugar porque estão sempre vermelhos quando tenho pressa e verdes quando não tenho nenhuma, sem falar do amarelo que provoca em mim uma indecisão horrível: travou ou acelero? travo ou acelero? [...] A segunda principal razão que me leva a odiar os semáforos é porque cada vez que paro surgem no vidro da janela criaturas inverossímeis: vendedores de jornais, vendedores de pensos rápidos, as senhoras virtuosas com uma caixa de metal [...] <sup>56</sup>. (ANTUNES, 2008a, p. 23)

O excerto intensifica a marca temporal em dois sentidos: o semáforo como objeto prosaico e como regulador do tempo. Desse modo, o *autor-cronista* externaliza suas

---

<sup>56</sup> “A consequência dos semáforos”.

percepções<sup>57</sup>. O semáforo é um enfrentamento do mundo, um fato circunstancial que suscita uma reflexão, algo que extrapola a condição de simples objeto. As palavras são um devaneio diante de um aspecto pontual do cotidiano, um recorte do prosaico – aspecto relacionado à temporalidade:

ela [a crônica] decorre de um investimento temporal basilar, inscrito etimologicamente no termo que a designa, e articula essa primordial vocação temporal com o caráter atual, contingente circunstancial do fato ou incidente que a motiva; ao mesmo tempo, a crônica obedece a um impulso de natureza subjetiva, cuja representação pode desvanecer a narratividade, em deriva de índole ensaística ou até lírica. (REIS, 2002, p. 27-8)

Em muitas crônicas marcadas pela subjetividade, o lirismo ganha fôlego e muitas metáforas desfilam no texto. O *autor-cronista* despeja marcas de si, envolvendo-se com o assunto do texto (muitas vezes, ele mesmo), assim como o eu lírico une-se ao seu objeto em um poema.

Durmo sozinho, num dos quartos de baixo, na cama que me pertenceu em pequeno. **Agora sou outro e a cama já não pertence a ninguém.** Presumo que se deita nela quem calhar e não acho a forma do meu corpo no colchão. É sábado de manhã, dezoito de agosto, acabei um romance há quinze dias [...]. Sinto-me tão vazio no intervalo entre dois livros. [...] Onde estou não se escutam as ondas: escuta-se o som de móveis velhos dos pinheiros. Há uma fotografia de todos nós nos degraus. [...] **amanhã encontro a forma do meu corpo no colchão.** (ANTUNES, 2007, p. 319-320, grifo meu).

Diferentemente da crônica anterior, nesta, chamada “Penn”, encontramos um indício identitário, a profissão escritor. Nesse trecho, ambientado em uma casa – signo do passado –, as lembranças misturam-se ao presente; a linguagem é mais poética e potencializa as imagens e os sons.

Para demonstrar a tendência de uma escrita fluida, marcada pelo lirismo, cito a crônica “O cheiro das ondas no instante em que o ar é mais frio do que a água”. O título nos dá o tom: algo quase metafísico será o mote. Essa crônica, como muitas outras, torna as definições tipológicas de análise difusas (aquelas sugeridas por Afrânio Coutinho e Massaud Moisés), pois nela encontramos um *autor-cronista* que sim tece reflexões – sempre por meio de

---

<sup>57</sup> Uma explicação é importante: essa subjetividade, esse fluxo de ideias, pode ser associada ao autor António Lobo Antunes – como proponho –, contudo, em algumas dessas crônicas, não há indícios cabais de sua identidade (como aqueles quatro itens sugeridos por Maria Alzira Seixo). Ainda assim, não há a presença de elementos suficientes para a construção de personagens (ficcionais), inseridas em um enredo específico. Desse modo, quando houver ausência de figuração de personagem ficcional, relacionarei a crônica ao autor empírico. A escolha pode parecer arbitrária, porém, tendo em vista a tendência do gênero crônica à escrita pessoal, como defendo neste trabalho, acredito ser uma proposta coerente.

imagens poéticas –, porém ele apresenta, ao mesmo tempo, uma personagem da memória, que não ele mesmo, mas sim um sujeito chamado José:

Normalmente é no terceiro minuto a partir do crepúsculo que o ar da praia é mais frio do que a água. [...] O melhor é encostarmo-nos à muralha de queixo na palma, vigiar as gaivotas, dar fé da mudança de cor no horizonte e nisto, mal o terceiro minuto começa, tira-se a palma do queixo para que o ar poise nela e aí está: **pega-se no ar da praia, mete-se no bolso e leva-se para casa sem deixar entornar.** [...] Puxa-se devagar do bolso e respira-se devagarinho. Quase sempre, então, os pinheiros estremeçam e parece existir, nas mulheres da família, uma espécie de vontade de chorar. [...] Só conheci um homem de mãos tão impregnadas de nuvens quanto as suas: o senhor José, duro camponês de Trás-os-Montes, no jardim dos meus pais, a fazer crescer uma flor com dedos humildes, de ossos suaves como o leite, vagarosos, certos. [...] As lágrimas também podem fazer ninho nas árvores ou nas empenadas dos telhados. (ANTUNES, 2007, p. 79)

O trecho é recheado de imagens e cenas não concretas, como a tentativa de agarrar o ar da praia. Em determinado momento, José – uma personagem, uma vez que é apresentado como uma identidade no texto – torna-se o elemento temático e o eixo de contaste para as reflexões do *autor-cronista*. Este refere a si mesmo como um escritor – “Claro que continuo escrevendo” (ANTUNES, 2007, p. 80) – e cita o hospital Miguel Bombarda, o qual, sabemos, fez parte da vida do autor. Depois de citá-lo, o *autor-cronista* indaga: por que não morrera antes de José? E encerra a crônica (dirigida a um interlocutor) quase com uma súplica, “Se não te importas conta-me uma história em que as pessoas se casem no fim” (ANTUNES, 2007, p. 81), sugerindo que o *autor-cronista* busca a simplicidade do ser feliz.

Na crônica “Souvenir from Lisbon”, conhecemos um *autor-cronista* que, diante de elementos concretos e prosaicos de uma rua, a Rua dos Baldaques, chega às memórias, especificamente à imagem da mãe:

O que terei perdido na Rua dos Baldaques? Mal a conheço  
(passo de vez em quando, de automóvel, por ali)  
e no entanto, sei lá porque, em nenhum outro lugar me vem esta **certeza de ausência**, esta dúvida, [...] esta inquietação vaga, este pressentimento de me faltar o que não entendo o que seja, talvez não coisas  
(chaves, carteiras, óculos)  
**Talvez outra coisa para além das coisas** [...] num segundo andar de esquina  
uma senhora pendura roupa numa corda, de mãos acima da cabeça, como se  
amparasse uma bilha invisível e não é isso, não é isso, um velhote no passeio com o  
cachorro cego [...].  
a Rua dos Baldaques parece coxear, com um passeio ao sol e o outro à  
sombra lembrando-me essas criaturas mancas que caminham em sapatos diferentes  
[...]  
reparo numa loja, que tanto pode ser restaurante como uma capelista [...] alguém  
desenhou um pombo [...] (ANTUNES, 2007, p. 233, grifos meus)

Uma série de pequenos devaneios sobre a rua e sobre os sentimentos por ela incitados transforma-se em uma busca da mãe; *autor-cronista* faz-se presente como personagem que tenta interagir com uma madame: ela jovem; ele, o filho, porém velho; um encontro com o passado, o passado revisitado pelo presente: “– Mãe e a cara dela a voltar-se, devagarinho, para mim, a principiar a sorrir, a perguntar-me – És tu? nenhuma ruga, nenhum cabelo branco, um anel de que me não lembrava – És tu? a minha mãe, mais nova do que eu” (ANTUNES, 2007, p. 235).

Uma interessante reflexão sobre o “crescer” é o assunto da crônica “As pessoas crescidas”. Nela, o *autor-cronista* (cuja identidade não traz indícios) cita uma série de situações que, ao longo do tempo, modificaram-se, evidenciando que ele, de fato, crescera: “As pessoas crescidas fui-as conhecendo de baixo para cima à medida que minha idade ia subindo em centímetros, marcados na parede pelo lápis da mãe” (ANTUNES, 2008a, p. 59). A escolha para a descrição é muito interessante, pois evidencia a perspectiva da criança que, literalmente, vê o mundo de um determinado ângulo, experimentando situações:

Primeiro eram [as pessoas] apenas sapatos, por vezes descobertos sobre a cama, enormes, sem pé dentro [...]. Depois tomei conhecimento dos joelhos cobertos de fazenda ou de meias de vidro [...]. Ao chegar à altura da toalha aprendi a distinguir os adultos uns dos outros pelos remédios entre o guardanapo e o copo [...]. (ANTUNES, 2008a, p. 59)

Descritas essas fases, por fim, o *autor-cronista* pondera: “nunca percebi quando se deixa de ser pequeno para se passar a ser crescido” (ANTUNES, 2008a, p. 60), para concluir que “Se calhar cresci” (ANTUNES, 2008a, p. 61).

Nesse campo das crônicas reflexivas, podemos encaixar as crônicas marcadas pela metalinguagem, tanto aquelas que evidenciam um pensamento sobre a produção do gênero crônica quanto aquelas em que o *autor-cronista* assume-se romancista e pondera sobre sua estética. Essa é uma tendência explorada principalmente no *Terceiro livro de crônicas*, por exemplo, nestes textos: “O mecânico”, “Um terrível, desesperado e feliz silêncio”, “A confissão do trapeiro”.

No primeiro exemplo, o *autor-cronista* dialoga com o leitor, evocando o narratário: “Se calhar estou a maçar-vos com essa conversa, mas pensei que talvez não lhes desagradasse espreitar a oficina. Os produtos saem para as livrarias sem que os leitores conheçam onde e como são feitos” (ANTUNES, 2008b, p. 40). A conversa resume-se a revelar (ou inventar) um processo de criação. Quando estava a terminar um de seus romances, ouviu uma história que passou a acompanhá-lo, mas pondera: “Do ponto de vista técnico o que Pedro me

ofereceu é um material muito difícil, exigindo uma delicadeza de mão que ignoro se possuo” (ANTUNES, 2008b, p. 40). O *autor-cronista* indica, pois, as ansiedades da escrita, e usa uma metáfora; ele, o escritor, é um mecânico, proposta que implica uma compreensão do fazer literário como uma criação, um ato trabalhoso:

[...] na confusão de uma bancada de arames de periódicos, parafusos ao acaso de adjetivos pelo chão, capítulos inteiros no balde dos desperdícios e cá o rapaz a sair de baixo do romance como o mecânico de sob um carro de motor aberto [...]. Tanto esforço por uma vírgula, um verbo. [...] [na escrita] não há compulsão nem inspiração que valha: há ofício e método. (ANTUNES, 2008b, p. 40-1)

A escrita é apresentada como uma oficina, o escritor como um mecânico; e também como uma costura, e o escritor, quando romancista, é o “trapeiro”:

[...] encontro um armazém anárquico de expressões desbotadas, caixinhas de substantivo, arames de verbos para ligar tudo, uma espécie de cesto de costura (de cestos de costura)  
como os das minhas avós, em que se acumulavam botões quebrados, linhas, metades de tesouras, as pobres ferramentas de que necessito para construir o mundo. (ANTUNES, 2008b, p. 133-4)

Ainda sobre a presença da metalinguagem, na crônica “Um terrível, desesperado e feliz silêncio”, a reflexão sobre a escrita coloca-se ao lado de uma reflexão sobre a finitude do ser humano: “e eu deixarei apenas, além de tudo, uns livros e, espero, alguma saudade [...]. Uns livros. Este, que me devia deixar contente e não deixa. O que sinto agora, a uma ou duas semanas de acabá-lo, é um enorme enjoo físico do ato de escrever” (ANTUNES, 2008b, p. 72).

Muitas das crônicas de tendência reflexiva não trazem o nome António Lobo Antunes, mas sim marcas do sociotexto, como sugeriu Maria Alzira Seixo. Além disso, na estrutura desses textos, encontramos explicitado o tempo da enunciação – o presente da escrita – ao qual se agrega uma narrativa cujas cenas estão no passado – vale notar como as tipologias misturam-se, unindo reflexão e narração. Esse movimento é bastante pertinente, uma vez que, na sua ampla caracterização genológica, incluímos a indicação temporal, a ligação com o prosaico e com o contexto da escrita. Em síntese, o *autor-cronista* escolhe como ponto de partida o “hoje”, porém dirige-se ao ontem, evidenciando mobilidade:

**Hoje é quarta-feira, 25 de Abril de 2001**, e estou no último andar de um hotel em Munique. [...] **lembro-me do pior ano da minha vida**, 1976, em que morei num sítio assim, em Lisboa [...]. 1976, um outono duro. Vinham-me constantemente

episódios da guerra talvez porque vivia nessa época uma guerra pior. O prisioneiro que se amarrava ao guarda-lamas do rebenta-minas e gritava de terror. [...]

**Em 1976** eu tinha destruído tudo na minha vida, com morteiros, bazucas, granadas ofensivas e defensivas, G3, napalm, exfoliantes. Julgo que nem um amigo me sobrava: uma ação de pirataria completa, Em qualquer parte no escuro a luzinha do amor de uma mulher e eu a fugir da luzinha. Por quê? Enquanto Ernesto se desesperava, os sul-africanos embebedavam-se. Ouvia-os cantar até de madrugada, em afrikander.

**Hoje, 25 de Abril de 2001**, as feridas não saram por completo mas estou em Munique, e o mesmo é dizer que não existo.<sup>58</sup> (ANTUNES, 2007, p. 99-101, grifo meu)

Na crônica “O homem que se sentia losango” verificamos a mesma tendência: um ato cotidiano, um pretenso almoço com amigos, provoca o pensamento:

Hoje pensava almoçar com os meus camaradas de guerra. Entrei no restaurante e não encontrei nenhum deles. Apenas o empregado que me barrara na saída umas noites antes porque me ia embora esquecido de pagar a conta. [...] Bom, como os meus camaradas não estavam, fui a uma pastelariuzinha ao lado e pedi um miniprato de almôndegas, um copo de vinho branco, uma mousse de chocolate e um jornal qualquer. Não tirei os olhos do jornal até ao fim da mousse e **não me lembro do que li porque levei o tempo inteiro a pensar na minha vida**, isto é as ideias vagueavam sem se deterem entre episódios de antigamente e episódios de agora. E **a mesma pergunta, sempre, o que fiz da minha vida, o que vou fazer da minha vida**, isto **numa pastelariuzinha de bairro** onde muitas pessoas, sobretudo mulheres, engolem qualquer coisa apressada e barata, de pé, apoiando-se ora num tornozelo ora no outro, encostadas no balcão. (ANTUNES, 2011, p. 301, grifos meus)

Em um ambiente da ordem da simplicidade, em um espaço onde pessoas “engolem” e não degustam seu alimento, onde pessoas ficam de pé e não sentadas, o *autor-cronista* propõe a si mesmo reflexões refinadas: que fizera de sua vida? O que faria de sua vida? O almoço, ação rotineira, é desestabilizado e encerra com uma certeza: não se sentia nem redondo nem quadrado, mas sim losango (ANTUNES, 2011, p. 303), uma fuga aos padrões estabelecidos.

Nessas crônicas marcadas pela subjetividade em que memória, reflexão e narrativa misturam-se, há um autor (António Lobo Antunes) personagem de si mesmo, que se desvenda e se apresenta, criando uma identidade. Se o faz de modo sincero, não sabemos. Portanto, esse eu textual (o qual nomeei *autor-cronista*), nessas circunstâncias, assume e engendra uma persona. Em outras palavras, a partir do conjunto de ideias, de reminiscências e de sentimentos evocados e enunciados nas crônicas, nós, leitores, desenhamos *a* (ou *uma*) identidade de António Lobo Antunes. Trata-se, portanto, de uma composição de si mesmo, uma série de palavras que o descrevem enquanto autor, enquanto cronista, enquanto sujeito – sempre reiterando o jogo, nunca propondo certezas ao leitor. Nas escritas do eu, assim como

---

<sup>58</sup> “Herrn Antunes”.

nas crônicas cuja composição tematizam o autor empírico, não há uma leitura; há múltiplas possibilidades.

### 3 A ESCRITA NO LIMIAR: NARRATIVIDADE E PERSONAGEM NA CRÔNICA ANTUNIANA

#### 3.1 Crônicas que narram

*Se não te importas conta-me uma história em que as pessoas se casem no fim.*

António Lobo Antunes

O ato de ler – a leitura literária – pode ser compreendido metaforicamente como um passeio pelos bosques da ficção, segundo a proposição de Umberto Eco. Essa imagem, apesar de antiga, permanece um interessante caminho analítico. O crítico descreveu seis passeios<sup>59</sup>, porém eles são inúmeros; e assim como os bosques estão no plural, a ficção não é unívoca. Quando falamos em literatura, evocamos multiplicidade: obras, artistas, recepção e leituras, contextos. A teoria, a crítica e os trabalhos acadêmicos – como este que estou a escrever – invadem os mesmos bosques, afinal, antes de sermos críticos, teóricos e acadêmicos, somos leitores e leitores definem seus trajetos. Tais escolhas são motivadas e orientadas pelo próprio texto, bem como pelos conhecimentos do leitor e pelo contexto em que a recepção acontece.

Se a leitura permite essa imersão em um universo, em um bosque, quais são os possíveis passeios ao lermos uma crônica? Ao longo das páginas iniciais deste trabalho, conhecemos a crônica e sua trajetória diacrônica, como ela se tornou, na contemporaneidade, um gênero marcado pela simplicidade e pela inscrição textual do autor empírico. Um dos passeios, ou seja, uma das posturas receptivas da crônica, em síntese, segue esta orientação:

Dez em dez comentários sobre a natureza tanto da crônica quanto do ensaio dirão que ambos alçam voos justamente da **plataforma do casual, do fortuito**. Um elemento menor da vida, um traço de cenário, um gesto de alguém, um encontro casual, um fiapo de memória [...]; o cronista, da mesma maneira que o ensaísta, percorrerá certos caminhos, **peçoalíssimos**, a partir disso. [...] **Tomemos qualquer cronista, em qualquer crônica: a estrutura básica de seu enunciado é a alegação de que certo fato, no mais das vezes circunstancial, fortuito, casual, chamou sua própria atenção**; e que ele obrigou o cronista a uma reflexão ou a uma consideração

---

<sup>59</sup> O livro de Umberto Eco chama-se *Seis passeios pelos bosques da ficção* e possui seis capítulos: “Entrando no bosque”; “Os bosques de Loisy”; “Divagando pelo bosque”; “Bosques possíveis”; “O estranho caso da rue Servandoni”; e “Protocolos ficcionais” (ECO, 1994).

lírica, a qual constituirá o cerne do texto que escreve.<sup>60</sup> (FISCHER, 2009, p. 96-7, grifos meus)

Não há como negar tal tendência do gênero. As observações de Luis Augusto Fischer sintetizam muito bem uma das realizações da crônica – talvez a mais freqüente. No entanto, tenho repetido que algumas crônicas afastam-se dessa tendência subjetiva, marcada pelo fortuito do dia a dia ou pela biografia, e aproximam-se da criação narrativa ficcional. Uma proposta como essa pode causar inquietação, já que a crônica “por definição não pretende ser ficcional *in toto*, e portanto [é] um texto da ordem da dissertação no sentido de ser um depoimento de uma voz real, de alguma pessoa real” (FISCHER, 2009, p. 82). Em outras palavras, as marcas genológicas indicam, primeiramente, a realização da crônica como um espaço de exercício da subjetividade do cronista – o *autor-cronista*, como foi proposto. Por outro lado, ela aproxima-se da narrativa ficcional. A partir de agora, portanto, estes questionamentos serão respondidos: quais elementos textuais permitem que leiamos a crônica como uma narrativa ficcional? Quais são os protocolos ficcionais acionados por ela?

Primeiramente, tentarei, de maneira bastante sintética, compreender o que significam narrativa e narratividade. Segundo o senso comum, a narrativa é um sinônimo para história, o que não é um equívoco. Contudo, a teoria da literatura, especificamente a narratologia, propõe uma conceituação mais específica. Para esse campo teórico, na sua acepção mais simples, enquanto modo discursivo, a narrativa é item de uma tríade – lírica, drama e narrativa – e para ser plenamente compreendida devemos observar o que Gérard Genette chama de “realidade narrativa”, composta por estes itens: narração ou o ato narrativo (a enunciação, o ato de contar); narrativa ou enunciado (o significante, o discurso); e a história ou o conteúdo narrativo (o significado, a diegese)<sup>61</sup>. As palavras do teórico esclarecem os conceitos:

Num primeiro sentido - que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum -, **narrativa designa o enunciado narrativo**, o **discurso** oral ou escrito que assume a **relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos**. [...] Num segundo sentido, menos difundido [...], narrativa designa a **sucessão de acontecimentos**, reais ou fictícios, **que constituem o objeto desse discurso**, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. [...] Num terceiro sentido [...], narrativa designa, ainda, um acontecimento já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: **o ato de narrar tomado em si mesmo**. (GENETTE, s/d, p. 23-4, grifos meus)

<sup>60</sup> Luís Augusto Fischer, no livro *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*, estuda a crônica e o ensaio para defender que a produção de crônicas do autor Nelson Rodrigues segue a tendência ensaística.

<sup>61</sup> Esses elementos teóricos são propostos por Gérard Genette no livro *Discurso da narrativa*. Segundo o *Dicionário de narratologia*, podemos assim compreender as categorias referidas: “narrativa enquanto enunciado, narrativa como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, narrativa como acto de relatar e ainda narrativa como modo” (REIS e LOPES, 2011, p. 270).

Na interface desses elementos – o ato da narração somado à história e ao discurso –, delineiam-se as categorias narrativas espaço, tempo, ação, personagem e narrador (Cf. REIS, 2003, p. 353-4). Se ao lermos identificamos tais elementos, acabamos reconhecendo-os como indícios de narratividade, ou seja, como “qualidades intrínsecas aos textos narrativos” (REIS e LOPES, 2011, p. 274). Passamos a ler o texto, portanto, como uma narrativa.

O verbete “narratividade” do *Dicionário de Narratologia* indica várias acepções para esse conceito, as quais foram propostas, em diferentes épocas, por diferentes teóricos<sup>62</sup>. Entre as muitas ideias dissipadas e associadas à narrativa – e em consequência à narratividade – estão a sequencialidade, a transformação (seja do enredo, seja da personagem), o conflito, a intriga, a ação e a ficcionalidade. Primeiramente, vale ressaltar o fato de que nem toda a narrativa é ficcional – inclusive, no capítulo anterior, conhecemos as breves narrativas memorialísticas de António Lobo Antunes, cuja composição liga-se, primeiramente, à factualidade. Além disso, na contemporaneidade, os limites e os parâmetros das características que delimitam o conceito de narrativa estão transformando-se; por exemplo, não mais é necessário que a personagem tenha ações ou modifique-se ao longo de um romance para que este gênero seja considerado uma narrativa. Disso tudo, para o estudo das crônicas, interessa compreender a estrutura textual – narração, narrativa, história – e sua relação com os elementos personagem, tempo, espaço, ação, para, enfim, tecer a análise das crônicas.

Os estudos que se debruçam sobre a conceituação da narrativa, em geral, optam por um corpus de análise romanescos; entretanto, obviamente, não apenas a ele diz respeito:

Se a narrativa se liga de preferência, em literatura, ao romance (à ficção), **é bom não esquecer que outros subgêneros em prosa a integram**. O **diário** seria, em princípio, a relação do que cotidianamente vai acontecendo; as **memórias**, o relato de uma vida, de uma época, de um estado empenhado em função de um acontecimento, mas sempre a partir de um passado; a **crônica**, a narração seriada do ponto de vista cronológico, de fatos passados ou presentes, focalizando não tanto a duração contínua do acontecer como a duração restrita de fatos sucedidos (remetendo para pequenas histórias, acontecimentos avulsos). (SEIXO, 1976, p. 13-14, grifos meus)

Seguindo a reflexão, cito as palavras de Cristina da Costa Vieira, que esclarecem o conceito de “narrativa” relacionando-o ao adjetivo “ficcional”, e reiteram a voz narrativa – o ato de contar – e as categoriais personagem, tempo e espaço como elementos necessários:

---

<sup>62</sup> Para explicar o conceito de narratividade, estes teóricos são referidos: A. J. Greimas, G. Prince, T. A. van Dijk, V. Propp, P. Ricoeur, C. Bremond e T. Todorov.

Por “texto narrativo ficcional” entendemos todo aquele no qual ocorre um **ato de contar**, e durante o qual uma história ficcional é exposta por um ou mais **narradores**, na qual atuam **personagens** situadas num **espaço-tempo** possível ou imaginário. (VIEIRA, 2008, p. 230, grifos meus)

A importância que Vieira dá à categoria narrador, ao ato de contar, parece-me bastante produtiva, pois ele será o responsável, textualmente (é claro que o autor empírico o controla), pela criação daquele mundo ficcional, no qual desfilarão personagens, em um tempo e espaço específicos.

Acrescento à reflexão um excerto de Umberto Eco, no qual, mais uma vez, o conceito de ficcionalidade ganha importância:

Isso coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre **narrativa natural e artificial**. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). **Exemplos de narrativa natural são meu relato do que aconteceu comigo ontem, uma notícia de jornal** ou mesmo “Declínio e queda do Império Romano”, de Gibbon. **A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real** ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.

Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “**paratexto**” – ou seja, **as mensagens externas que rodeiam um texto**. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra ‘romance’ na capa do livro. (ECO, 1994, p. 125-6, grifos meus)

A dicotomia “narrativa natural” e “narrativa artificial” implica o reconhecimento do fazer literário como um artifício de linguagem, uma construção. O verbo fingir, citado por Eco, é indispensável para a literatura, uma vez que auxilia a distinção entre o mundo do papel – o literário – e o mundo empírico – o não literário. Ainda sobre a citação, mantive o segundo parágrafo porque ele dialoga com algumas palavras iniciais deste trabalho. O paratexto (informações adicionais à leitura) auxilia nessa diferenciação entre o literário e o não literário, em especial para alguns gêneros, como o romance ou o conto. Para a crônica, como vimos, essas marcas genológicas estão embaçadas e mesmo um paratexto é insuficiente como indício de ficcionalidade ou factualidade.

Por meio da narrativa e seus elementos constitutivos, um mundo é construído: “dizemos que os textos narrativos levam a cabo um processo de exteriorização, porque neles procura-se descrever e caracterizar um universo autônomo, integrado por personagens, espaços e ações” (REIS, 2001, p. 347). Esse “universo autônomo” é, em síntese, um universo diegético criado por meio da modelização; segundo Lotman, as categorias narrativas permitem a construção de um modelo de mundo por meio da linguagem (Cf. REIS, 2003, p.

353). Em outras palavras, a narrativa ficcional cria um mundo possível ficcional, um mundo de palavras e de linguagem: “Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis” (COMPAGNON, 1999, p. 136).

Esse mundo não é o mundo “real”, aquele em que nós, leitores, vivemos; porém relaciona-se plenamente a ele. De certa forma, ao mesmo tempo que a ficção (seja em um romance, seja em um conto) estabelece, por meio das palavras, um mundo único, com suas regras (as quais estabelece, a verossimilhança interna), sempre haverá um vínculo com o nosso mundo e com nossa lógica de vida – concretizado, muitas vezes, pelas personagens. Os comentários de José María Pozuelo Yvancos, retirados do livro *Poética de la ficción*, esclarecem o conceito de mundo possível ficcional:

Se legitima así por la semântica de mundos posibles **la existencia de posibles no verdaderos, no existentes** (sea individuos, hechos, sucesos, atributos, etc.); el particular ficcional se acepta como existente sin reservas. **Aunque Hamlet no es un hombre real es un individuo posible que habita el mundo ficcional** de la obra de Shakespeare. El nombre de Hamlet no está vacío de referencia: denota esse posible individuo. Pero también se acepta la incomunicabilidad de esse mundo posible con el verdadero (real) en el sentido en que los objetos, ciudades, personas que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre no son los mismos que los actuales-reales. (YVANCOS, 1993, p. 138, grifos meus)

Usemos a personagem como exemplo. Ela existe na materialidade textual, contudo, ao mesmo tempo, é verdadeira (possível) e não existente (no nosso mundo extratextual). Cabe ao leitor essa percepção e ele o faz por meio dos pactos de leitura estabelecidos e propostos pela obra. Com as crônicas, o mesmo processo de leitura pode acontecer, como veremos em seguida.

Sem dúvida, o conceito de mundo possível relaciona-se à ficcionalidade. Segundo Anatol Rosenfeld, o leitor pode verificar o “caráter ficcional de um escrito” (ROSENFELD, 2007, p. 15) elegendo a personagem como um problema epistemológico. Para o pesquisador, ao lermos e identificarmos a construção de uma personagem, recebemos o que é lido como ficção. Vejamos suas palavras novamente: “é, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2007, p. 21). O comentário vai ao encontro das observações de Yvancos que referiu, no trecho anteriormente citado, a personagem como elemento narrativo a ser observado.

Muito similares são considerações de Monika Fludernik, no livro *An introduction to narratology*, que assinalam as transformações do conceito narrativa; no passado, ele tivera como pressuposto a ação, a trama, o *plot* – algo como uma sequência de eventos. No entanto, essa perspectiva teórica modificou-se e os estudos narratológicos passaram a observar a organização do mundo ficcional, no qual, como foi dito, existem personagens: “Yet the primary concern in narratives is not actually chains of events but the fictional worlds in which the characters in the story live, act, think and feel” (FLUDERNIK, 2009, p. 5-6). A narratividade, portanto, relaciona-se à construção da personagem que, além de agir, possui sentimentos e pensamentos. Por meio dessas instâncias (que não implicam uma ação, propriamente), portanto, a personagem existe no mundo ficcional:

Do ponto de vista da teoria cognitiva, ação, pensamento e sentimento constituem a existência humana nesse mundo. Consequentemente, **o fato de existir uma personagem humana produzirá narratividade** para a peça ou para a ficção em que ela estiver inserida. Antes de basear a narratividade no enredo ou na presença do narrador, essas teorias selecionam a presença de uma personagem como elemento suficiente para produzir a narratividade. [...] **As narrativas focalizam a experiência desses protagonistas, permitindo aos leitores uma imersão em um mundo diferente e um mergulho na vida dos protagonistas.** (FLUDERNIK, 2009, p. 6, tradução e grifos meus)<sup>63</sup>

A partir da relação entre narrativa, narratividade e mundo possível ficcional, a categoria personagem foi eleita, neste trabalho, como mote de análise. Para estudar a crônica antuniana de tendência narrativa, muito além de esboçar uma compreensão do conceito de narrativa e de narratividade (o que seria muito complexo e pretensioso), deseja-se analisar as figurações de personagem, ou seja, verificar a elaboração e o perfil de personagem das crônicas antunianas – quem elas são? Mulheres ou homens? Quais relações mantêm? Com a família, com amigos, com filhos? É possível traçarmos alguma tendência temática para essas crônicas, tendo em vista as suas personagens? Esse é o caminho a ser percorrido a partir de agora.

---

<sup>63</sup> From the point of view of cognitive theory, acting, thinking and feeling are constitutive to human existence in this world. Therefore, the existence of a human character in and of itself will produce a minimal level of narrativity for the play or fiction in which s/he occurs. Rather than basing narrativity on plot or on the presence of a teller figure, these theories take the presence of a character to be sufficient to produce narrativity. [...] It is the experience of these protagonists that narratives focus on, allowing readers to immerse themselves in a different world and in the life of the protagonists. (FLUDERNIK, 2009, p. 6)

### 3.2 A personagem como categoria essencial

*O prazer real de ler um romance surge com a capacidade de ver o mundo não a partir de fora, mas pelos olhos dos protagonistas que habitam esse mundo.*

Orham Pamuk

Estamos a ler um romance ou um conto. Por vezes, acontece na primeira página; quem sabe no meio da história; ou, ainda, nas últimas frases: percebemos que odiamos ou adoramos uma personagem. Quantas vezes sentimos repulsa às suas palavras e desaprovamos suas ações? Ou, ao contrário, admiramos sua personalidade, seu caráter e, até mesmo, desejamos representar, no mundo real – no nosso mundo –, o que ela representa na ficção?

A personagem assume função essencial e pode concentrar em si a importância de uma narrativa. Em geral, os estudos teóricos e críticos da literatura buscam a personagem, essencialmente, em um escopo romanesco<sup>64</sup>, porque é “geralmente da leitura de um romance [que] fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos” (CANDIDO, 2007, p. 53).

Entretanto, a personagem está presente em diferentes gêneros literários<sup>65</sup> e, por isso, é importante compreendermos suas especificidades, seja no romance, no teatro, no cinema<sup>66</sup> ou na crônica, como pretende este trabalho. Dessa forma, podemos ter certeza de que “a noção de personagem foi e é objeto de diferentes tipos de definições, segundo diversas abordagens metodológicas-disciplinares, cada qual espartilhada por múltiplas escolas ou correntes” (VIEIRA, 2008, p. 20).

Tal multiplicidade é abordada, de modo diacrônico, por Beth Brait, na obra *A personagem*, especificamente no capítulo “A personagem e a tradição crítica”. O primeiro nome referido no estudo é Aristóteles, para quem as concepções de mimeses e de verossimilhança interna incitam relações entre personagem e pessoa – isto é, “a personagem

---

<sup>64</sup> Entre os estudos referidos estão *O tempo no romance*, de Jean Pouillon; *A estrutura do romance*, de Edwin Muir; *Aspectos do romance*, de Forster; *Pessoa e personagem – o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*, de Michel Zéaffa; *A construção da personagem romanesca*, Cristina da Costa Vieira.

<sup>65</sup> A personagem “está presente na epopeia, no conto e na novela, na historiografia e no texto dramático, no teatro e no cinema, na banda desenhada e na ópera, e até na poesia lírica” (VIEIRA, 2008, p. 15); vale lembrar que em outro trecho do livro a pesquisadora inclui a crônica na listagem dos gêneros em que personagens são construídas. Philippe Hamon também assinala a multiplicidade de gêneros em que a personagem está inserida: “[a personagem] não está ligada a um sistema semiótico exclusivo: o mimo, o teatro, o filme, o ritual, a banda desenhada, empregam ‘personagens’” (HAMON, 1976, p. 89).

<sup>66</sup> Os artigos do livro são “A personagem do romance”, “A personagem no teatro” e “A personagem cinematográfica” (CANDIDO, 2007).

como reflexo da pessoa humana” (BRAIT, 2006, p. 29) –, bem como indicam a personagem como criação textual – uma “construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 2006, p. 29). O segundo pensador citado é Horácio, cuja proposta agrega a faceta pedagógica e moral à personagem: “Horácio associa o aspecto de entretenimento, contido pela literatura, à sua função pedagógica, e consegue enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios” (BRAIT, 2006, p. 35).

Seguindo a ordenação temporal, Beth Brait refere a Idade Média como momento de perpetuação das ideias tanto de Aristóteles quanto de Horácio, pois há uma “identificação da personagem como fonte de aprimoramento moral” (BRAIT, 2006, p. 36), especificamente nos gêneros canção de gesta e nas novelas de cavalaria. A grande mudança de paradigma acontecerá, segundo a autora, apenas nos séculos XVIII e XIX e, novamente, no século XX.

No primeiro momento, as tendências do Romantismo serão essenciais e proporcionarão à literatura uma “visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico do seu criador” (BRAIT, 2006, p. 37), o que está relacionado ao público leitor, representado pela burguesia<sup>67</sup>. Em síntese,

a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja **medida de avaliação ainda é o ser humano**. Não existe a rigor, até esse momento, uma teoria da prosa de ficção que possa estudar e entender a personagem em sua especificidade. Os estudos desenvolvidos durante esse longo período nada mais fazem que reproduzir por prismas diversos a **visão antropomórfica da personagem**. (BRAIT, 2006, p. 38, grifos meus)

Das considerações da autora, vale ressaltar a sugestão de que cada período literário, cada momento da historiografia, compreende a personagem de modo distinto e específico. Facilmente percebemos essa tendência, basta lembrarmos características de personagens românticas, realistas ou modernistas. Além disso, Brait dá eco à ideia de que o gênero romance é o gênero ideal para a construção da personagem e apresenta estes três teóricos como essenciais: Georg Lukács e *A teoria do romance* (1920); E. M. Forster e *Aspectos do romance* (1927); e Edwin Muir e *A estrutura do romance* (1927).

Enquanto Lukács relaciona a personagem às estruturais sociais burguesas, Forster analisa sua construção em termos de complexidade, separando-as em planas e redondas. O

---

<sup>67</sup> Vale cotejar as palavras de Beth Brait com os comentários de Antonio Candido que, no texto “A personagem no romance”, também refere o século XVIII como um momento importante para a concepção da personagem e distingue, citando as palavras de Johnson, “personagens de costumes” e “personagens de natureza”: de uma lado, uma tendência à caricatura; de outro lado, uma “natureza profunda”, de difícil apreensão. Essa bifurcação será retomada por Forster, também estudado por Brait (Cf. CANDIDO, 2007, p. 61-2).

último nome referido, Muir, preocupa-se com a dimensão estrutural e concebe a personagem como produto do enredo e da estrutura (Cf. BRAIT, 2006).

A outra mudança de paradigma será resultado da teoria dos formalistas russos, que conceberam a personagem como um ser de linguagem, dando ênfase à análise interna da obra. Mesmo diante desse viés estrutural, permanece a noção de que “todo romance exprime uma concepção da pessoa”, porque une, na materialidade textual, uma “constatação do real” a “uma visão da existência humana” (ZÉRAFFA, 2010, p. 9-10).

Além de observar a relação entre pessoa e personagem, Zérafra, no livro *Pessoa e personagem: o romance dos anos de 1920 aos anos de 1950*, analisa de que maneira os autores e seus romances mostram uma concepção de pessoa, porque, na sua visão, romances (e romancistas) trazem uma representação e uma leitura concomitantemente: “Mesmo quando o escritor mostra o homem em seu nada, propõe-nos uma concepção global e orientada da pessoa humana que lhe inspirou o olhar sobre o mundo concreto” (ZÉRAFFA, 2010, p. 11). Nessa perspectiva, portanto, cada momento literário engendra uma construção de personagem e evidencia uma percepção quase ideológica e social da “pessoa humana”, isto é, do sujeito.

Uma construção de personagem associada à concepção de pessoa vai ao encontro, parece-me, do conceito de figuração, o qual sintetiza o processo de linguagem por meio do qual se cria, no universo ficcional, uma figura – um corpo, uma imagem, uma identidade – marcada por personalidade e caráter. Em alguma medida, as palavras de Antonio Candido sintetizam as relações observadas até este momento: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestado através da personagem, que é a concretização deste” (2007, p. 55). Podemos citar, ainda, William H. Gass, para quem a personagem é o cerne da narrativa e aspira a “fixar na memória do leitor, como uma presença viva, uma viva imagem humana” (1974, p. 42).

No *Dicionário das ciências de linguagem*, Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov propõem uma observação muito semelhante. Entre muitos conceitos pertinentes tanto para a linguística quanto para a literatura, os autores dedicam um verbete para “personagem”. Segundo eles, em meio à multiplicidade de características, podemos indicar como inerentes à personagem estes eixos: personagem e pessoa; personagem e visão; personagem e atributos; personagem e psicologia (Cf. DRUCROT e TODOROV, 1982, p. 270).

Parafraseando os autores, a personagem, um ser de papel, relaciona-se ao humano, porque carrega traços psicológicos e também porque pode agir (são os atributos). A personagem enquanto construção ficcional é engendrada na (e pela) escrita, por isso, a “visão”

torna-se elemento essencial – o que a personagem vê e como vê. As personagens, portanto, “representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (DUCROT e TODOROV, 1982, p. 271).

No livro *A construção da personagem romanesca: processos definidores*<sup>68</sup>, Cristina da Costa Vieira propõe que vejamos a personagem como um “signo estrutural, de base linguística, disseminado pelo autor ao longo do texto, e cuja completude só termina quando o leitor reconstrói esse signo no ato da leitura” (VIEIRA, 2008, p. 22). A personagem como “signo disseminado” implica uma conceituação complexa, pois sugere uma construção que se estabelece por meio de distintas facetas, isto é, por meio de diferentes características; estas, contudo, esboçam limites para que nós, leitores, possamos apreender a personagem. Segundo a autora, será uma personagem

todo signo que reunir os seguintes critérios:

- uma **designação de base minimamente constante**, de molde a poder ser identificada;
- a sujeição dessa entidade a uma **descrição caracterizadora e distintiva** em relação a outros signos;
- a atribuição de **funções específicas**, definidoras da sua identidade;
- a atribuição de **auto-consciência, de que a linguagem é o sinal mais evidente**, o que permite abranger personagens fantásticas ou completamente insólitas [...];
- a participação ativa na construção de sentido do romance; e, como é lógico,
- a sua inclusão num texto romanesco. (VIEIRA, 2008, p. 23, grifos meus)

As proposições acima se referem, lembremos, ao romance – como mostram as duas últimas linhas da citação; porém podem ser produtivas para observarmos personagens em diferentes contextos genológicos – como o cinema, o teatro, a história em quadrinhos, o conto e a crônica, se esta for de tendência narrativa. No *Dicionário de narratologia*, a personagem é indicada também como signo, porém de modo mais sucinto: “Entender a personagem como signo corresponde a acentuar antes de mais a sua condição de unidade discreta [...]. Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem” (REIS e LOPES, 2011, p. 316).

Faço uma ressalva: quando os autores dizem “base minimamente constante” e “unidade discreta” não devemos significar tal sintagma como a indicação de uma personagem desprovida de complexidade ou oscilações; trata-se, na verdade, de uma possibilidade de construção que delinea um contorno, mesmo que o faça por meio da multiplicidade e da

---

<sup>68</sup> No livro referido, a autora propõe uma análise da personagem a partir de diferentes abordagens teóricas: processos linguísticos, processos retóricos, processos narratológicos, processos axiológicos, processos semiótico-contextuais.

fragmentação<sup>69</sup>. O segundo e o terceiro itens de Cristina da Costa Vieira preveem que possamos distinguir uma personagem da outra por meio de descrições e de funções na narrativa, pois a personagem carrega especificidades; a quarta afirmativa leva-nos a analisar a linguagem da personagem – seu discurso –, um meio de inserir-se no mundo (possível ficcional) e de tornar-se existente<sup>70</sup>.

### 3.2.1 Personagens delineadas

*Deve ser isto o que as pessoas chamam vida e, se é isto, que miséria:  
ninguém sorri.*

António Lobo Antunes

As crônicas de António Lobo Antunes são híbridas: por vezes, aproximam-se da construção de um espaço biográfico, por meio do qual *autor-cronista* anuncia pensamentos, discorre sobre diferentes assuntos e, até mesmo, narra sua vida do passado e do presente; em outros casos, como estamos observando neste capítulo, a crônica aproxima-se (e apropria-se) da narratividade e da ficcionalidade, por meio dos mundos possíveis ficcionais e, principalmente, por meio da figuração de personagens.

Como identificar qual dessas realizações está diante de nossos olhos? Simplesmente por meio da leitura. O primeiro pacto estabelecido refere-se à voz – que voz é essa presente na crônica? Trata-se da voz de António Lobo Antunes (ainda que como uma persona) ou trata-se da voz de uma personagem, um signo – para lembramos as palavras de Cristina da Costa Vieira –, inserido em um contexto específico, em uma diegese? Nesse pacto, desvendado apenas após a leitura da crônica na íntegra, verificamos se na materialidade textual há uma personagem ou há uma figuração do autor empírico António Lobo Antunes.

---

<sup>69</sup> Essa ideia vai ao encontro da proposição de Antonio Candido, que também discute a construção da personagem romanesca: “No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (2007, p. 59); ou, ainda, na ficção, “as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definidos, - ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas eficazes” (2007, p. 67).

<sup>70</sup> Tais critérios, entretanto, não excluem a possibilidade de uma personagem ser parecida com outras, tendo a mesma função, a mesma ação e a mesma linguagem – ou, quem sabe, uma quase “não linguagem”, como Macabéa, em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Mesmo a negação de tais critérios pode compor um signo; mesmo uma personagem sem unidade, fragmentada e múltipla pode compor um signo, uma vez que poderia ser apreendido pelo leitor. Inclusive, Cristina da Costa Vieira sugere que a construção da personagem – isto é, o processo – é dinâmico e une estabilidade e mudança (2008, p. 23).

Quero ressaltar a deriva ficcional de tais personagens, construídas em um mundo possível; um recurso distinto daquele utilizado, por exemplo, por João do Rio, um dos cronistas brasileiros mais consagrados. Segundo Jorge de Sá, o cronista criou personagens que eram ficcionalizações de pessoas do mundo cultural carioca:

Com isso ele [João do Rio] também prenunciou que a crônica e o conto acabariam em fronteiras muito próximas. Sua linha divisória – às vezes muito tênue – é a densidade. Enquanto o *contista* mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato “exemplar”, o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, **sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo**, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem. (SÁ, 2008, p. 9, grifo meu).

As crônicas antunianas não seguem o perfil descrito acima. António Lobo Antunes cria narradores, quase sempre personagens, o que exige uma análise mais densa das vozes enunciativas. No corpus em análise, a impressão “tudo parece ter acontecido” existe, mas refere-se às crônicas analisadas no capítulo anterior. Quando há figuração de personagem, há, também, construção de narrador e de ficcionalidade.

Abaixo, temos a tabela que une a análise de todos os livros de crônicas e possibilita visualizarmos os recursos selecionados por António Lobo Antunes:

TOTAL DE CRÔNICAS	TIPO DE NARRADOR			
	Narrador heterodiegético	Narrador autodiegético		
		<i>Autor-cronista</i>	Narrador-personagem feminino	Narrador-personagem masculino
331	10	226	30	65

**Tabela 5:** Síntese das informações analisadas a partir dos quatro livros de crônicas

Fica evidente a tendência mais expressiva da crônica: a inscrição do cronista, por meio de sua subjetividade, na escrita do texto. Na categoria personagem, por sua vez, António Lobo Antunes contempla tanto representações femininas quanto masculinas<sup>71</sup>, porém estas são mais frequentes e chegam ao dobro da presença feminina (enquanto personagem e narrador).

<sup>71</sup> Refiro-me, apenas, às personagens que são narradores. Esse cálculo e essa análise não consideram as personagens das crônicas com narradores heterodiegéticos.

Mesmo com essa diferença numérica, é interessante observar a inexistência de estereótipos em ambos os gêneros. Pelo contrário, homens e mulheres são igualmente infelizes, frustrados e traídos – quando casados. Quero assinalar, ainda, a reincidência da idade dessas personagens: homens e mulheres têm, quase sempre, entre quarenta e cinquenta anos. Há, portanto, recorrências temáticas e de figuração de personagem, o que cria um eco, uma repetição.

As crônicas narrativas antunianas apresentam – por meio da visão de mundo de suas personagens – uma percepção bastante negativa da vida, pois, em geral, elas são (ou estão) infelizes. Enquanto representação de pessoas ou sujeitos sociais – uma das dimensões da categoria personagem –, elas indicam a desilusão diante das relações humanas, principalmente nas relações amorosas.

A opinião do *autor-cronista*, em uma de suas crônicas, indica uma chave de leitura: “fazem-me tanta pena as pessoas. A vida delas, na maior parte dos casos, é infeliz. Algumas nem se dão conta disso: aceitam”<sup>72</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 91). Mais à frente, no mesmo texto, *autor-cronista* pondera sobre as identidades que encontra nas ruas:

Mulheres, homens, **gente de toda a espécie**: parecem-me vazios, lentos, cansados, gastos pela desilusão dos dias. As mulheres, sobretudo, a quem os sonhos falhados tiraram o brilho, a quem a desesperança maltratou. O **horror dos casamentos**, a **pequena tirania cotidiana dos maridos**, a quem só pedem que as entendam sem necessidade de palavra. [...] **A volta, horrível, para casa, onde a solidão a sós ou com outra criatura, outra sombra**. O sentimento de para quê que os acompanha, fiel como o mau cheiro. (ANTUNES, 2008b, p. 92-3)

Esses seres infelizes, pertencentes à vida, estão ficcionalizados nas crônicas antunianas. Mesmo que sejam múltiplos – “gente de toda a espécie” – assemelham-se. Esta é a minha sensação após ler as crônicas: são muitas as personagens, diferentes os nomes, diferentes os contextos, mas aparentemente a mesma sina. Veremos, na análise a seguir, personagens cansadas, desiludidas e em inércia; nesse universo, o casamento é um mote central, apresentado como um fracasso social e pessoal. Além disso, se há uma certeza apreendida desses mundos possíveis, trata-se da solidão. A síntese proposta por Maria Micaela Ramon é interessante e vai ao encontro de uma série de comentários já tecidos ao longo destas páginas:

A passagem do universo autobiográfico para a **análise social de um cotidiano anônimo e contemporâneo, povoado por heroizinhos fracassados e frustrados**,

---

<sup>72</sup> “Uma carta para Sherlock Holmes”.

**repleto de perdedores ungidos da mediocridade dos dias**, faz-se numa continuidade de registros que alternam entre a **primeira pessoa narrativa identificável com o escritor e várias outras primeiras pessoas, masculinas ou femininas**, através das quais a visão do mundo do autor se expande. (RAMON, 2002, p. 192)

Analisar a construção dessas personagens exige uma observação temática – já sinalizada –, bem como um estudo da estrutura textual, centrada na “pessoa narrativa” ou na voz. Para isso, partirei dos questionamentos propostos por Norman Friedman, no artigo *O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico*:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) **Quem fala ao leitor?** [...]; 2) De que posição (ângulos) em relação à estória ele a conta? [...]; 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem [...]); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (FRIEDMAN, 2002, p. 171-2, grifo meu)

Nas crônicas antunianas, a personagem é a resposta para o questionamento “quem fala”<sup>73</sup>: “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Conhecemos, pois, percepções, sentimentos e pensamentos a partir da perspectiva e da voz da personagem; podemos compreendê-la por meio da análise de seus discursos – o que dizem, como dizem e a quem dizem.

Na obra *A mecânica da ficção*, James Wood afirma que “podemos saber muita coisa sobre uma personagem pela maneira como fala, e pelas pessoas com quem fala – como ela interage com o mundo” (WOOD, 2010, p. 116). Essa sintética definição pode ser muito produtiva para analisarmos as crônicas de António Lobo Antunes, afinal, encerramos a leitura com a sensação de que conhecemos a personagem devido à sua maneira de interagir com o que está à sua volta. Outro teórico, dedicado ao estudo do romance, Jean Pouillon, na obra *O tempo no romance*, indica a opinião de uma personagem sobre a outra – o que pensam uma sobre a outra (informação dada ao leitor) – como mais um elemento da figuração:

Como não estamos no teatro, ele [o romancista] não pode ‘mostrar-nos’ propriamente todos os seus heróis a um só tempo; num romance, vemos os personagens uns através dos outros; o que os dá a conhecer não são apenas as palavras que pronunciam quando se acham presentes juntos em cena, mas sim aquilo

---

<sup>73</sup> Quando não for a voz do *autor-cronista*.

que pensam uns dos outros; perguntamo-nos então: que ponto de vista, que centro de perspectiva será preciso escolher para ordenar e percorrer de maneira romanesca essa pluralidade? (POUILLON, 1974, p. 19)

Para observarmos essa tendência – a relação entre as personagens, o que dizem e pensam umas sobre as outras –, trago duas crônicas: “Edgar, meu amor” e “O fim do mundo”, ambas do *Primeiro livro de crônicas*. Nas duas breves narrativas, temos narradores-personagem – feminino e masculino, respectivamente – que tecem um discurso dirigindo-se a um interlocutor específico, um companheiro. Ficam evidentes a infelicidade e o desajuste das personagens:

Por favor **Edgar não me deixes assim**, o que se passa entre nós, porque não telefonaste? **Eu aqui à espera feita parva**, nem ao cabeleireiro fui com medo que ligasses, fumei oito Mores seguidos, tenho a cabeça tonta de cigarros, já perguntei às avarias se havia algum problema com o meu número e não há [...], não foste ao emprego, não foste ao café, não foste ao clube, **o que aconteceu Edgar?** Não é justo, não parece teu, não me deixes assim, dou voltas à cabeça a ver se percebo e não entendo, ainda ontem aqui vieste jantar, ainda ontem me gabaste o ensopado de enguias, ainda ontem, no sofá, lembras-te?

- Gosto de ti fofinha

[...] eu a pensar que podíamos, se tu quisesses, morar os dois, arranjar um cão e ser felizes, e nisto tu quieto, **tu embaraçadíssimo a olhares para baixo**

**- Devo estar cansado Deolinda deve ter sido do serão no escritório**

[...]

e eu a fazer-te uma festa, cheia de paixão, preocupada com o teu cansaço

- Edgar

e tu sempre de calças pelos tornozelos a desviares-te para o outro canto do sofá

[...]

vestiste-te num instantinho, puseste o casaco, avisaste da porta

- Se contas a alguém o que me sucedeu rebento-te

[...] fiz ensopado de enguias, comprei sorvete no supermercado e o soutien que trago hoje tem rendas pretas e abre-se à frente Edgar, vai ser canja para ti tirarmo.<sup>74</sup> (ANTUNES, p. 131-3, 2008a, grifos meus)

Deolinda narra uma circunstância de sua vida: o fim da relação amorosa com Edgar, que, depois de um momento de impotência sexual, desapareceu. Ela demonstra um tom ingênuo, indicando não compreender o que acontecera e afirma que irá esperar por ele. O discurso dele está inserido no discurso dela – marcado por travessões – e, como leitores, conhecemos apenas uma versão dos fatos, uma perspectiva, pois Deolinda é a narradora. Suas últimas palavras, apesar de aparentemente sinceras, soam irônicas, pois o problema existente referia-se à sexualidade.

O mesmo movimento narrativo temos na crônica “O fim do mundo”, desta vez narrada por uma personagem masculina chamada Jorge, cujo interlocutor é Manuela. Repete-se o

---

<sup>74</sup> “Edgar, meu amor”.

esfacelamento da relação; desta vez, porque o narrador-personagem demorou para aceitar casar-se com Manuela; ela, então, encontrou outro relacionamento. Jorginho – como a mãe o chama, num tom de infantilização – é abandonado e fica à deriva:

**Isto pode ter acabado mas não sou tão parvo que vá chorar à tua frente.**  
Pelo contrário: apareço-te com um sorriso como se não fosse nada, sento-me à mesa, ponho o guardanapo ao pescoço por causa dos salpicos na camisa  
[...] digo  
- **Boa noite Manuela**  
e como a sopa até ao fim, a falar disto e daquilo, **sem dar a entender que estou triste, que tenho um nó na garganta, que sinto a minha vida em cacós porque juro-te que não sou tão parvo que vá chorar à tua frente.** [...] me sirvo do arroz e fico à espera que me fales do Carlos.  
**No fundo pode ser que a culpa seja minha por adiar constantemente o casamento contigo** [...] até que na semana passada me avisaste  
- Preciso falar contigo  
e eu entendi que me querias explicar que o Carlos estava disposto a dar-te o que eu nunca te dei [...]  
ao entrar a minha mãe, preocupada  
- Vens pálido **Jorginho**  
eu muito depressa  
- Não é nada mãe  
**e sento-me no quintal das traseiras até ser noite e sem chorar,** claro, não sou tão parvo que comece a chorar, que marisqueie chorar, eu não choro, não penses que choro, não choro, **sento-me no quintal das traseiras até ser noite a dar milho às galinhas, a dar milho às galinhas, a dar milho às galinhas.** (ANTUNES, 2008a, p. 135-8, grifos meus)

O desfecho das duas crônicas é a suspensão e a inércia; enquanto Deolinda afirma ficar à espera de Edgar com o jantar pronto e a roupa adequada, Jorginho, colada à imagem da mãe, na casa da mãe, convence a si mesmo de que não chorará e alimenta as galinhas – ação escrita três vezes, dando o tom da repetição.

À medida que compreendemos a temática dessas crônicas – algo como a solidão das personagens –, percebemos a inegável estrutura narrativa. Os dois primeiros elementos já foram mencionados: diegese e narrador. Quanto ao espaço e ao tempo, não são específicos; contudo verifica-se uma marca temporal, já que essas relações amorosas pertencem ao passado e estão, no momento da enunciação dos narradores-personagem, encerradas.

Por meio desses dois exemplos iniciais, proponho deslocar os comentários teóricos tecidos no subcapítulo anterior para demonstrar que, de fato, encontramos figurações de personagem nas crônicas. Primeiramente, há a relação pessoa e personagem, pois ambos os narradores – Deolinda e Jorginho – carregam similitudes com o ser humano; esses seres fictícios remetem o leitor a seres vivos, principalmente porque vivenciam um conflito emocional – aspecto que engendra a força psicológica das narrativas, uma recorrência na produção antuniana. A visão – algo como a perspectiva – reside na personagem-narrador que,

mesmo com poucas ações, possui consciência de sua existência devido, justamente, ao uso da linguagem. Partindo dessas observações, Deolinda e Jorginho podem ser considerados personagens, dois signos distintos e constantes dentro de cada crônica, em pleno contraste com as demais personagens do enredo, seus (des)amores<sup>75</sup>.

Por fim, um breve comentário acerca do nome das personagens; alguns teóricos indicam o nome próprio como elemento importante para sua construção:

O que é Mr. Cashmore? Eis a resposta que darei: Mr. Cashmore é (1) um ruído, (2) **um nome próprio**, (3) um sistema complexo de ideias, (4) uma concepção controladora, (5) um instrumento de organização verbal, (6) um pretense modo de referência e (7) uma fonte de energia verbal.<sup>76</sup> (GASS, 1974, p. 50, grifo meu)

A observação de William H Gass, retirada do livro *A ficção e as imagens da vida*, prevê o uso do nome próprio, porém o coloca em meio a outros indícios de figuração<sup>77</sup>. Do mesmo modo, acredito que o nome é apenas mais um item para compor a personagem como signo; não se trata de uma informação necessária, principalmente porque, na contemporaneidade, inúmeras personagens não possuem nome.

Seguindo a análise, percebe-se facilmente que muitas das crônicas antunianas apresentam o casamento como uma instituição falida. Homens e mulheres vivem infelizes e, muitas vezes, presos a essa norma ou tradição social. Algumas das personagens são divorciadas; outras, iludidas, são constantemente enganadas por seus companheiros.

A narradora-personagem (sem nome) da crônica “A véspera de eu morrer estrangulada” é uma senhora de cinquenta e seis anos que, após começar a frequentar a igreja, noivou e casou. Nas palavras dela, “A igreja começou por me curar a úlcera e acabou por me curar da solidão”. O responsável por essa felicidade é Juracy, homem trinta e um anos mais jovem que ela, como vemos no trecho abaixo, que deseja a doença da esposa, evidenciando uma postura oportunista:

apesar de o Juracy insistir em que eu não beba leite, não tome os remédios, que coma almoços picantes e com bastante gordura frita que são, segundo ele, o melhor que há para úlcera, apesar de o apanhar às vezes a olhar-me à socapa na esperança raivosa não sei de quê, e quando compreende que eu reparo a esperança raivosa transforma-se em festinhas, apesar das perguntas que me faz ao acordar

<sup>75</sup> Nesta breve análise, estão contemplados, em forma de paráfrase, todos os itens teóricos propostos no subcapítulo anterior.

<sup>76</sup> William H. Gass traz um trecho que descreve a personagem: “Mr. Caschmore que teria sido ruivo, se não tivesse sido muito calvo, usava monóculo e exibia um lábio superior muito comprido; era corpulento e garboso, com movimentos um pouco petulantes e com exclamações que não se ajustavam o seu tipo” (197, p. 50).

<sup>77</sup> E. M. Forster, por exemplo, conceitua as personagens como “massas verbais”, compostas por nome, sexo, gestos, fala e comportamento (Cf. FORSTER, 1974, p. 34).

**- Sentes-te pior não sentes querida?**

apesar disso, dizia eu, sou feliz. Tenho alguém com quem falar, tenho conforto espiritual e **tenho amor mesmo quando o Juracy me tenta sufocar com a almofada**

**- Morre velha**

cuidando que eu adormeci. (ANTUNES, 2008a, p. 257-260, grifos meus)

A senhora, personagem-narradora, é ingênua e resignada, pois, mesmo percebendo a postura do marido, aceita-o. A resignação no matrimônio, aliás, é frequentemente tematizada nas crônicas. Homens e mulheres aceitam suas tediosas e sufocantes vidas, criando consolos, convencendo a si mesmos, dia após dia, que manter o casamento é a melhor opção. “O amor conjugal” exemplifica esse viés; Alfredo, inquieto com seus sentimentos, questiona-se:

**Porque são os domingos tão compridos Filomena?** Não tenho de estar às nove na Companhia, não tem de estar no infantário às oito e meia, levantamo-nos mais tarde, tomamos o pequeno-almoço no café, compramos os jornais, alugamos dois filmes no clube de vídeo

[...] ninguém dá ordens, ninguém nos exige nada, ninguém nos aborrece, e no entanto porque são os domingos tão compridos Filomena, **por que motivo é sempre a mesma hora no relógio, por que razão me apetece tanto qualquer coisa que nem sei o que é em vez de ficar contigo?** [...] casei contigo por amor, porque são os domingos tão compridos Filomena?

[...] **um insignificante domingo por semana e seis enormes dias inteirinhos para ser feliz.** (ANTUNES, 2008a, p. 139-141)

O domingo, momento de descanso e de convívio com a esposa, é sinônimo de angústia. Em meio a indagações, Alfredo convence-se de que, felizmente, há apenas um domingo na semana e outros seis dias “para ser feliz”, quando, afinal, estará distante de casa e da esposa.

A infelicidade não pertence apenas ao universo masculino; as mulheres também se sentem enclausuradas no ambiente familiar, como lemos na crônica “O amor conjugal”:

**Estou casada há vinte e quatro anos e não sei se gosto ou se me habituei.**

Não morro de entusiasmo com a ideia de o meu marido voltar todos os dias para casa às seis e meia sete mas também não é desagradável. Não me apaixona o facto de passar o mês inteiro de férias com ele e os pequenos mas também não me aborreço por aí além. Fazer amor não é a coisa mais apaixonante do mundo mas também não posso dizer que seja um frete. **O Zé Tó tem o seu sentido de humor, não é feio, não é parvo, apesar de tudo não tem muita barriga, não está mal para a idade, oferece-me flores de vez em quando, traz-me perfumes do free shop ao voltar das reuniões de Londres,** comecei a namorá-lo aos dezassete, nunca dormi com mais ninguém, sinceramente não me vejo a dormir com mais ninguém e todavia, percebe, **não sei gosto dele ou se me habituei.** [...]

**e agora sou capaz de jurar que nos vamos dar bem, sou capaz de jurar que a seguir ao almoço nos vamos dar lindamente.** (ANTUNES, 2008a, p. 276-9)

Enquanto a personagem anterior encontra alento no fato de que há apenas um domingo na semana (portanto apenas um dia com a esposa), a narradora-personagem desta crônica pondera sobre sua vida e percebe que se habituara ao marido – “não sei se gosto dele ou se me habituei” –, aspecto relacionado à rotina. A última sentença indica apenas resignação, nada de felicidade ou esperança, apenas a aceitação.

A personagem, principalmente a personagem que não está no romance (gênero em que, em geral, há “espaço” para que ela seja dissipada ao longo da narrativa), apresenta-se por outras instâncias que não exatamente a ação. Uma narrativa sucinta – como um conto ou uma crônica narrativa – poderá centrar a caracterização da personagem em breves momentos e circunstâncias, como uma frase por ela dita ou um pensamento relatado. Assim conhecemos as personagens acima, homens e mulheres inseridos em uma verdadeira arena de relacionamentos: “Na ficção, a ação consiste em intercâmbios humanos. Por esse motivo, o lugar – o único lugar – para encontrar as personagens de suas histórias é a arena dos relacionamentos” (KOCH, 2008, p. 111).

A palavra ação, se relacionada a um evento específico, cuja presença compõe causalidade, não pode ser aplicada às breves narrativas analisadas acima, tampouco às crônicas antunianas. Não há ação estritamente – nenhuma das personagens transforma suas vidas; há, na verdade, pensamento, reflexão; as personagens estão à deriva, quase inertes. Stephen Koch traz uma nova faceta para o conceito de ação na narrativa e o relaciona à personagem:

O melhor modo de desenvolver uma personagem é, sem dúvida, **contar a história dela**. E o melhor modo de desenvolver uma história é, com toda a certeza, **contar o que suas personagens fazem**. Afinal, as histórias *são* o que elas fazem nas histórias. Diferentemente dos seres humanos, as personagens não têm vida alguma fora da página. Assim, **suas vidas consistem quase exclusivamente na ação**. Mas não me entenda mal: **quando falo em “ação”, não me refiro simplesmente a brigas de rua, perseguição de veículos e ardentes cenas de amor. Refiro-me a qualquer pensamento, palavra ou gesto que envolve a personagem com alguma outra personagem, constituindo um acontecimento**. (KOCH, 2008, p. 111, grifos meus)

Essa dimensão de acontecimento é bastante pertinente para análise, afinal, como disse, há pouco espaço textual para desenvolver ações mais complexas, cujas implicações e consequências possam ser detalhadas. As personagens, nas crônicas, são construídas por pensamentos e gestos, movimentos por meio dos quais damos sentido e compomos esses signos narrativos.

Outra temática desenvolvida nas crônicas é a solidão, materializada na sensação de vazio e de ausência. Ora são sentimentos e sensações de personagens divorciadas, abandonadas ou traídas por seus parceiros; ora são sujeitos que, simplesmente, não encontram um alguém para compartilhar o dia a dia, ou, em contraste, mesmo acompanhados, sentem-se sozinhos. Vejamos caso a caso.

Em “Como se o orvalho te houvesse beijado”, a personagem não nomeada narra pequenas cenas do cotidiano que evidenciam o distanciamento da sua namorada, noiva ou esposa, não sabemos. O casal compartilha a mesma casa, e nós, leitores, sentimos a angústia do narrador ao descrever – de modo cru e contido – as atitudes da companheira:

**Não sei de que é que estou à espera.** Que chegues a casa, eu oiça a porta a abrir e a fechar-se, veja a tua cabeça à entrada da sala

- Olá

os teus passos corredor fora na direcção da cozinha ou do quarto, um estore que desce, uma torneira aberta, um armário, tu de novo a aproximares-te de mim, a sentares-te na sala com um suspiro

- Então?

**a esqueceres-me, a ligares o televisor, a apanhares uma revista de moda do cestinho ao lado da poltrona [...]**

**há quanto tempo deixaste de gostar de mim,** há quanto tempo isto, deitaste primeiro do que eu, acordas por um segundo quando chego à cama

- Importas-te de apagar a luz?

sumida na almofada de costas para mim, dispo-me na claridade do despertador [...]

**encontro de manhã os meus cereais numa bandeja e o apartamento vazio, um resto de gotas na cortina do chuveiro, a tua escova de dentes húmida ao lado da minha escova de dentes seca, a tua ausência tão presente na revista de moda esquecida no sofá, a tigela dos teus cereais no lava-loiça com a colher lá dentro [...]**

Costumávamos cear na varanda a afastar os mosquitos, dúzias de lanternas de barcos acendiam-se no mar. Talvez fôssemos felizes nesse tempo. Fomos de certeza felizes porque as paredes do coração eram tão finas que se podia escutar do outro lado. (ANTUNES, 2007, p. 200-3, grifos meus)

A ausência, assim como a presença, deixa rastros; é o vazio que preenche a casa. Interessante é percebermos que, como em quase todas as crônicas, conhecemos apenas uma versão da história, apenas a perspectiva do narrador-personagem. Ignoramos os motivos pelos quais essa mulher afasta-se; deparamo-nos, apenas, com os fatos e com a evidente tristeza do enunciador. Assim como nos outros textos, o universo diegético é apresentado a partir dessa personagem específica, por seus olhos e por sua voz.

Levando em consideração a perspectiva, o romancista Orhan Pamuk reflete sobre o romance – e aproprio-me do comentário para analisar a crônica:

O romance, em contrapartida, convida-nos a entrar na paisagem. **Vemos o universo pelo ponto de vista do herói – através de suas sensações e, quando possível, de suas palavras.** [...] Visto pelos olhos de suas personagens o mundo do romance nos parece mais próximo e mais compreensível. [...] No entanto, o foco primário não é a personalidade e a moralidade das personagens principais, mas a natureza de seu mundo. **A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como sentem, veem e lidam com seu mundo** – esse é o tema do romance literário. (PAMUK, 2011, p. 47)

“A maneira como sentem, como veem e como lidam com o seu mundo” traduz – ou dá indícios – de quem são essas personagens. O narrador-personagem da crônica anterior e sua namorada compartilhavam a casa, mas não sentimentos. Semelhante é a narradora-personagem da crônica “Qualquer coisa em que me tornei”: compartilha casa e filhos, porém se sente infeliz ao lado deles e do marido; apenas quando sozinha, distante da família, apresenta boa disposição:

**Há dias em que me sinto tão cansada.** Não é o emprego, não são os miúdos, não é tudo quanto tenho que de fazer quando chego em casa, não é sequer o meu marido. **Começo a dar-me conta do cansaço quando arrumo o automóvel na garagem, quando chamo o elevador, quando abro a porta lá em cima, e no instante em que os miúdos e o meu marido desviam à uma os olhos da televisão e me sorriem percebo que estou exausta sem entender porquê.** [...] Na marquise os chinelos dela [da mulher-a-dias] ao lado da esfregona, **uns chinelos tão sozinhos que quase me dão vontade de gritar.** [...] As árvores do parque ondulam nos intervalos dos candeeiros ao levantar-me para beber água. Choupos. Apoio-me nos azulejos da parede e dou com os chinelos na marquise, ao lado da esfregona. **Continuam tão sozinhos como dantes mas já não me dão vontade alguma de gritar.** (ANTUNES, 2007, p. 307-9, grifos meus)

A personagem está infeliz, contudo, interpreta seu sentimento como cansaço. Tentando desvendar o motivo, percebe, apenas, que a sensação surge quando chega em casa e encontra marido e filhos. Ainda assim, não os indica como o motivo. Nós, leitores, no entanto, percebemos uma relação estreita entre família e tristeza, reforçada pela cena final, na qual um objeto desvenda a personagem. Em um primeiro momento, quando os chinelos estavam sozinhos e próximos à família causavam pânico e desejo de gritar; no meio da noite, quando distante de todos, a personagem revê os chinelos, ainda sozinhos, jogados em um canto, porém ela está sozinha, filhos e marido estão dormindo, e ela não mais deseja gritar. A proximidade familiar, portanto, pode ser compreendida como o grande motivo da tristeza.

A solidão é desdobramento do abandono ou da sensação de abandono – possível mesmo quando se está acompanhado. Há, ainda, a solidão como resultado do isolamento, uma consequência das dificuldades de relacionamento. Esse é o caso de Noélia, personagem e narradora da crônica “Os Lusíadas contados às crianças”:

O senhor Peres nunca me disse que gostava de mim e eu nunca disse ao senhor Peres que gostava dele, talvez pelos vinte e três anos de diferença, talvez por ser o meu patrão, talvez porque ele fosse mais baixo do que eu [...] o senhor Peres de pé a atender os clientes, sempre educado, sempre de preto, sempre com a aliança dele e a da esposa no dedo [...].

- Até amanhã, senhor Peres

[...]

- Até amanhã, menina Noélia

e no quarteirão vizinho, número 33 segundo esquerdo, a minha mãe à espera com a sopa na mesa e a novela. **Não é uma vida triste:** temos a pensão do meu pai, comprámos o andar e com o meu ordenado e a reforma da minha mãe todos os meses de julho fazemos uma excursão a Espanha. [...] de vez em quando recebo carta do meu primo no Canadá. Não fala em casamento mas a minha mãe tem a certeza que qualquer dia se decide, os homens acabam por assentar, é uma questão de tempo. (ANTUNES, 2007, p. 253-4)

Conhecemos, por meio das palavras de Noélia, sua rotina. Trabalhar, cuidar da mãe, viajar uma vez por ano, receber, às vezes, cartas de um primo. Diante da descrição que faz de sua vida, tenta convencer a si mesma de que é feliz – “não é uma vida triste”, ela diz. Tal calma e inércia, no entanto, foi abalada quando o senhor Peres a convidou para sair:

O senhor Peres nunca me disse que gostava de mim, eu nunca disse ao senhor Peres que gostava dele, e admirou-me que na semana passada, ao arranjar o cabelo no espelhinho, já levantada da caixa, ele me tenha perguntado, com a boca mais ou menos pelo quinto botão da minha blusa, se eu queria acompanhá-lo a uma esplanada junto ao rio no domingo [...]. A minha mãe foi de opinião que o meu primo não se importaria. [...]

- Até amanhã, menina Noélia

- Até amanhã, senhor Peres

e ele a desaparecer no automóvel antigo, embrulhado em fumo e peças soltas. Não tem importância: mais mês menos mês chega uma carta de Toronto a falar em casamento. Os homens acabam por assentar, é uma questão de tempo, o meu primo tem mais uma palma travessa do que eu em outubro pomos chão de tacos na sala. **Pensando bem não me posso queixar de nada.** (ANTUNES, 2007, p. 255-6)

O encontro com o colega de trabalho não teve êxito, Noélia permaneceria sozinha, aguardando a improvável carta do primo. A solidão é preenchida apenas pela companhia da mãe. A inércia e a resignação são reiteradas pelas últimas sentenças do trecho, quando a personagem argumenta para si mesma que sente, sim, felicidade.

Em meio a tanta tristeza, há uma solução: a morte. O suicídio – ou o indício de que ele acontecerá – é o desfecho de mais de uma crônica e evidencia a incapacidade de adaptação e de mudança. Trago como exemplo a crônica “O que este país precisa é de um governo forte”, na qual o narrador-personagem narra sua vida, sintetizada em poucas informações; o falecimento do pai, a posterior presença do tio (associável à palavra governo do título) com sua tentativa de educá-lo, e a conivência da mãe:

**Derivado ao meu pai ter morrido quando eu tinha seis anos foi o meu tio quem tomou conta de mim.** Quer-se dizer eu continuei com a minha mãe mas **ele vinha todas as tardes**, a seguir ao trabalho, ver-me os cadernos da escola, fazer-me perguntas sobre más companhias e perguntar-me se eu fumava. [...]

**procurava-me vestígios de tabaco nos bolsos do casaco, deitava um último olhar desgostoso aos ditados e às cópias**

**- Com uma letra assim onde é que vamos parar?**

dizia à minha mãe

- Até amanhã Ofélia

[...] mandava-me trazer o caderno, pegava no livro de leitura, assentava num parágrafo ao acaso

- Cópia esta página como deve de ser

[...] Quando acabava a página e lha entregava, abismava-se em contemplações ortográficas, interrogava o tecto a exhibir-lhe a minha prosa

**- Onde é que já se viu uma desgraça assim?**

a minha mãe, aterrada, imagina-me logo, de capuz, com dois buracos para os olhos, a gritar mercearia

[...] **Para evitar tentações de assaltar mercearias nunca desço à rua.**

Ajudo a minha mãe na limpeza e na roupa, cozinho um bocado quando os rins a desassossegam, à noite assistimos juntos à novela. [...] As vizinhas simpatizam comigo por ser bem comportado e não andar metido com mulheres. Às vezes apresentam-me as sobrinhas ou as afilhadas, **mas mal as cumprimento o eco do meu tio**

**- Não esperes nada de jeito dele Ofélia**

[...] Foi precisamente debaixo da estampa, que nós dois achamos muito bonita, que **a polícia encontrou esta manhã o meu corpo**. Não sei se foi a minha mãe que chamou. Sei que o chefe da esquadra achou estranho **eu ter cortado as veias com um gargalo e entupido a boca com uma peúga velha**. Na cadeira de vime estava **o caderno da escola com uma cópia** que por mal dos meus pecados não tive tempo de acabar. (ANTUNES, 2007, p. 221-2, grifos meus)

O jovem narrador – ao menos a construção que faz de si indica isso – sofre com a presença do tio. Este exige de modo rude uma postura do sobrinho e causa traumas. Mesmo mais velho, distante do tio, o jovem continua a senti-lo e a ouvi-lo, como uma sombra que reitera ao narrador-personagem sua incapacidade. O resultado, primeiramente, foi a exclusão social, tornara-se um misantropo; por fim, houve a ação de machucar-se, “cortar as veias”, ação mais uma vez assombrada pelo tio, materializado em um objeto, o caderno:

[...] Foi precisamente debaixo da estampa, que nós dois achamos muito bonita, que **a polícia encontrou esta manhã o meu corpo**. Não sei se foi a minha mãe que chamou. Sei que o chefe da esquadra achou estranho **eu ter cortado as veias com um gargalo e entupido a boca com uma peúga velha**. Na cadeira de vime estava **o caderno da escola com uma cópia** que por mal dos meus pecados não tive tempo de acabar. (ANTUNES, 2007, p. 223, grifos meus)

A mesma fuga é lida na crônica “O som dos meus ossos”, na qual outra personagem, um homem também sem nome, deseja morrer. No exemplo anterior, à medida que o espectro do tio ganha força, a personagem desestabiliza-se; no texto abaixo, como veremos, as vozes –

novamente a concepção da “voz” – são inquietantes e surgem em meio ao vazio da casa, pois não há ninguém em lugar nenhum:

Às vezes, quando estou sozinho em casa, oiço cantar ao longe. Quer dizer: **parece-me que alguém canta ao longe para mim, uma voz de mulher que não conheço ou se perdeu algures no passado.** Levanto-me do sofá, vou à janela e **ninguém, da mesma forma que ninguém no quarto, na marquise.** [...] Dou com uma borboleta morta no peitoral, os pratos tão quietos no aparador, o retrato do meu filho na estante, tudo apagado do outro lado da rua. **Que estranho ser eu, que esquisito morar aqui.** [...]

Agora estou sozinho em casa e oiço a voz. Abro uma revista ao calhas, cruzo as pernas ao contrário, poiso a revista. Chamam-me do passado [...].

A voz calou-se à minha espera. [...] **Inclinar-me para fora da marquise, abrir os braços. Amanhã de manhã a senhora que pendurava roupa lerá a notícia no jornal?** (ANTUNES, 2007, p. 273-5)

O som dos ossos são os ruídos do suicídio, única solução, pois apenas assim as vozes seriam silenciadas. A última sentença intensifica a solidão da personagem, já que apenas uma vizinha qualquer leria a notícia de sua morte; não um amigo, não um parente, não uma namorada, apenas uma desconhecida. A figuração dessa personagem restringe-se a esse momento, às palavras enunciadas e à atitude assumida; não temos muitas informações sobre esse homem; podemos inferir características, apreendê-las tendo em vista a composição que nos é disponibilizada. Seria isso suficiente para construir uma personagem? James Wood dá-nos uma resposta:

O que é que constitui realmente uma personagem? Não sabemos mais nada sobre este investidor [personagem de um filme de Antonioni] do que este episódio nos revela [...]. Algo vívido e humano foi desvendado. A **cena** mostra-nos que uma narrativa pode e muitas vezes consegue dar-nos **uma ideia clara de uma personagem** sem nos dar uma ideia clara de um indivíduo. **Ficamos sem conhecer este homem; mas conhecemos o seu comportamento neste momento.** (WOOD, 2010, p. 119, grifos meus)

A cena assemelha-se a uma circunstância; um breve momento em um tempo e em um espaço nos quais localizamos uma personagem. Isso, segundo Wood, permite compormos uma “ideia” de personagem, mas não de indivíduo – talvez esta categoria esteja associada à complexidade e a um desenvolvimento mais minucioso, algo possível, por exemplo, no romance. Entretanto, isso não significa, ao menos para mim, que a personagem não se relacione à categoria pessoa. Há, sim, na personagem que conhecemos anteriormente, uma componente humana, marcada por elementos sociológicos e psicológicos (Cf. ZÉRAFA, 2010, p. 9).

Podemos comparar a crônica acima com outra, “Tratado dos crepúsculos”. Nela, a narradora-personagem é uma senhora chamada Idália, Dona Idália, como diz, que observa o bairro pacato onde vive, sinalizando a tranquilidade da vida:

E agora a noite e eu sem dar por ela. Ainda há um minuto, se tanto, estava bem aqui sentada e era dia, o merceiro aberto, um homem a brincar com o cão, metade da rua

(a metade de lá)

ao sol, a velha do costume a assistir a nada do peitoril porque não se passa nada no bairro, nem uma briga, nem uma discussão, nem uma dessas mulheres que caminham como as cordas se desenrolam, deixando atrás de si um rastro de assobios de homens [...]. Não se passa nada no bairro, nunca cá veio uma ambulância ou uma carreta funerária, os policiais circulam ao longe, sem ligar. A vida começa uns quarteirões adiante, e só nos chegam os ecos atenuados dela. (ANTUNES, 2008b, p. 157)

Com essa descrição, um tanto moralista, percebemos o tom ideológico da narradora e uma necessidade de afirmar a “beleza” da sua comunidade, livre de problemas. No entanto, essa lógica é corrompida e, com bastante hipocrisia, Dona Idália narra um fato do qual foi testemunha, o suicídio de uma vizinha jovem:

E agora a noite e eu sem dar por ela. Ainda há um minuto, se tanto, estava muito bem aqui e era dia, o meu marido assobiava na marquise

[...]

e nisto, sem aviso, à laia de um trovão num céu claro, a menina Germana, do número 6, que passava ferro mesmo diante do meu crochet, descansou o ferro na tábua

(vertical, para não queimar a blusa)

Olhou para mim, fez-me um sinalzinho amigo com dois dedos, debruçou-se das plantas e caiu cá em baixo num novelo de saias. Um terceiro andar não é um andar alto, mas a menina Germana não se mexia no passeio. Disse-se que o namorado isto e aquilo, a esposa do merceiro aventou que um homem casado lá do emprego dela, discutiu-se o feitio da madrinha que só vivia da parte direita do corpo e não lhe dava minuto de sossego, não alcançámos conclusão nenhuma e nisto era noite. (ANTUNES, 2008b, p. 158-9)

Interessante é percebermos que ninguém conhecia verdadeiramente a menina Germana; nenhum vizinho foi capaz de compreender sua ação. Se compararmos com a crônica anterior, na qual um homem joga-se do prédio, poderemos observar a estrutura narrativa e suas implicações; antes, conhecemos a história pelo viés do suicida, sabíamos que algo o atormentava e ele imagina a circulação da notícia de sua morte. Neste exemplo, pelo contrário, a visão é externa e objetiva, pois vem de uma narradora testemunha, e conhecemos, inclusive, a repercussão do fato:

[...] Como quatro dos cinco candeeiros da rua não funcionam, não se notava a menina Germana quietinha no empedrado. Conforme tive ocasião de explicar nunca cá veio uma ambulância nem uma carreta funerária, e fazemos questão de que as coisas continuem assim. Portanto fechámos as portadas como se nada tivesse acontecido, a dona Sofia deu o jantar à paralítica, e apagámos as luzes na certeza que esses empregados da Câmara, que chegam de madrugada e lavam os restos da noite com uma mangueira, haveriam de nos deixar o quarteirão como deve ser. E deixaram, visto que nem sinal da menina Germana. (ANTUNES, 2008b, p. 159)

A frieza tanto da narradora quanto da comunidade desestabiliza o leitor. Somente negando os problemas da comunidade e da vida, ela pode afirmar que seu bairro era perfeito. A solidão, por meio desses dois últimos exemplos, ganha dimensão avassaladora, afinal, sequer a morte – o suicídio – comove as pessoas, as quais assinam um tratado de indiferença – eis o tratado dos crepúsculos, sugerido pelo título.

O quadro temático esboçado até agora é marcado pelo pessimismo. Entretanto, lemos crônicas com viés humorístico – pouquíssimas, é verdade. Entre elas, “Da vida das marionetes”, a qual denuncia a traição de um marido, mas pela perspectiva da amante que tenta resistir, sem êxito, aos seus encantos:

**Porque não me disseste logo ao princípio que eras casado antes que me prendesse a ti? Porque tantas mentiras, tantas desculpas, tantas respostas evasivas,** apenas o número de telefone do emprego, não o número de telefone da casa, a aldrabice de que moravas com a tua mãe, a tua mãe doente e o telefone a enervá-la, depois a história grave, quase lágrima no olho

- Vou dizer-te a verdade

a seguir a um discurso patético

**- Não te disse a verdade antes por medo de perder-te**

e a treta de uma relação sem amor

**- Não sinto nada por ela**

[...] a Fátima para mim que te viu de braço dado com ela no cinema, que lhe segredavas sorrisos, que lhe davas a mão, que trazias aliança

(onde escondes a aliança quando estás comigo?)

[...] Rui, és um escroque, não me toques, não fales, não me venhas com conversas

**(mexes tão bem com as palavras!)**

**não me ponhas a mãozinha aí** [...] quero que me desapareças da vista, me desampares a lojas, metes-me nojo sabias [...] se ao menos fosses inteligente, bonito, e não és inteligente nem bonito [...] és um velho, cheiras a velho [...]

(não me interrompas)

onde é que eu ia, ia que te dava o que nunca te dei a ninguém, não me interrompas Rui, e que não merecias mas **dav**

**(pedi-te que não me interrompas não pedi?)**

[...] responde se achas que devo ser infeliz por tua causa, não sorrias, não penses que te desculpo com essa facilidade toda, és velho, cheiras a velho, repara na tua corcunda [...] e **hás-de morrer desajeitado Rui, não hás-de compreender, por dúzias de anos que dures, que o fecho do soutien é para o outro lado que abre.** (ANTUNES, 2008b, p. 51-3, grifos meus)

Quanto à temática, percebemos neste texto suavidade e leveza não encontradas nas outras crônicas, o que é provocado pelo humor. Este é resultado do contraste entre o discurso da narradora (diz não ao seu amante, critica-o) e a atitude por ela assumida (não resiste aos toques e às palavras, controlada como uma marionete). No fim, como se nenhum desentendimento entre eles houvesse acontecido, ela repreende-o não por enganá-la, mas sim por não conseguir abrir o fecho da roupa. Além do elemento temático, a construção narrativa merece atenção, pois o tempo da leitura e o tempo da história sobrepõem-se, causando um efeito interessante.

A estrutura narrativa é elemento central na crônica “E pronto” que revela seu sentido apenas nas últimas palavras, quando descobrimos quem é o narrador e compreendemos a situação. Vejamos o princípio da crônica:

Agora não. Talvez daqui a uma hora, amanhã, depois de amanhã, mais tarde, mas agora não. **Agora aguenta-te, finge que és forte**, sorri ou, pelo menos, puxa os cantos da boca para cima: se mantiveres os olhos secos vão pensar que é um sorriso. Então basta pedir  
- Com licença  
e saíres. Quantos metros até à porta? Seis? Sete? Continua com os cantos da boca puxados para cima [...]. (ANTUNES, 2008b, p. 63)

O enunciador do texto tem um interlocutor específico e dá a ele conselhos, sugere maneiras de comportamento – as palavras indicam que o narrador conhece bem o interlocutor, pois lhe diz para “fingir” ser forte. Aos poucos, conforme o narrador descreve tais ações e condutas, compomos uma cena e percebemos onde esse interlocutor está: em uma casa noturna da qual tenta sair e, já na rua, seguem os conselhos – e desta vez descobrimos ser uma mulher a interlocutora:

[...] tu **sozinha** na esquina, procura as chaves do carro na mala entre os lenços de papel e os óculos escuros, deixaste o automóvel ali em baixo, na praceta, não esta travessa, a seguinte, a seguinte também não, havia um chafariz por aqui, depois da padaria fechada [...] um jipe e passando o jipe o teu carro [...] avanças becos, travessas, sentidos proibidos, onde se apanha a avenida, onde raio se apanhará a avenida [...] sem que te dês contas, o rio, armazéns, contentores, uma espécie de guarita e perto da guarita os pescadores [...] não necessitas de sorrir nem de puxar os cantos da boca, inclina um bocadinho o banco, acomoda-te melhor, liga o rádio, experimenta um cigarro [...] não gostas do isqueiro do carro porque o tabaco queimado fica preso aos anezinhos em brasa, um dos pescadores procura isco na alcofa, os morros da Almada, uma paz tão grande não é, um sossego lento não é, uma calma não é, a tristeza a dissolver-se, **fecha os olhos, descansa, e vais ver que daqui a nada já não te lembras que acabámos, daqui a nada já nem te lembras de mim**. (ANTUNES, 2008b, p. 64-6, grifos meus)

Depois de descrever todas as ações designadas à interlocutora (narrando, em síntese, o que ela deveria fazer), sabemos que a personagem-narrador é, na verdade, seu ex-namorado e que, há poucos instantes, o casal terminara o relacionamento. Interessante é a angústia que essa estrutura narrativa provoca no leitor, pois notamos que, de fato, a interlocutora está triste, prestes a chorar, como se fugindo de algo e descobrimos, enfim, o motivo da fuga. Mais uma vez, nas crônicas antunianas, as relações amorosas chegam ao fim.

Ainda abordando estruturas narrativas, vale referir a crônica “O que são as mulheres”, cuja construção transforma-se à medida que a personagem modifica-se, alterando seu discurso sobre o casamento e sobre a esposa. As primeiras palavras do narrador são incisivas:

Estou farto de dizer aos meus amigos que a gente não entende as mulheres. São como os telefones: de vez em quando avariam sem que se perceba porquê. [...] volta e meia lágrimas, amuos, a frase

- Já viste a minha vida?

com um soluço sem motivo algum no meio e uma cara de palmo, o lamento.

- Só és terno comigo quando queres fazer amor

e um desejo idiota de mãozinhas dadas e flores [...] a lista do que as comove é interminável. [...]

- Há quanto tempo não namoramos?

[...]

- Há quanto tempo não dançamos? (ANTUNES, 2011, p. 78)

Esse marido está infeliz e reclama das reclamações, pedidos e sugestões da esposa. Tratando-a como um objeto – um telefone –, ele a humilha por meio de suas palavras e descreve-a como um corpo sem cintura, tornozelos alargados, atitudes ciumentas e comidas a todo momento. O que existe entre eles é um “silêncio opaco” (ANTUNES, 2011, p. 79). Eis que, surpreendentemente, ocorre uma mudança:

**Emagreceu. Tornou a ter cintura. Os tornozelos afilaram. Acabaram-se as bolachas à socapa, os chocolates.** Não me cheira as camisas. Não verifica nódoas. Não olha para mim. **Não me toca.** A sua actividade resume-se a ir de vez em quando à varanda e de tempos a tempos acenar para fora. Tenho a impressão que alguém lhe acena refiro-me a uma manga de homem, a dedos de homem, no outro dia a uma cara de homem por sinal com bigode. **A semana passada esteve cá em casa a ajudá-la a fazer as malas, a grande de férias e a mochila com o nome de uma companhia de aviação estampado.** (ANTUNES, 2011, p. 79, grifos meus)

A esposa, sem dizer adeus, abandona o marido, que então assume outra postura: compraria flores, aguardaria a sua volta e a levaria à discoteca – um desfecho irônico e engraçado, pois inverte o discurso de superioridade e de indiferença do marido, ansioso por tê-la novamente.

O mesmo desejo de reencontrar é mote da crônica “O coração & outros frutos amargos”. O narrador-personagem, Carlos, já casado, já com uma vida, projeta um encontro com uma mulher do passado, um verdadeiro devaneio mergulhado em esperança, demonstrando a vontade de voltar no tempo, especificamente de reencontrar Luisa, signo da felicidade:

Amanhã encontro-te. Não sei onde mas encontro-te [...] Não debes ter mudado muito, nenhum de nós, mesmo que tenha mudado muito, mudou muito: qualquer coisa, uma expressão, um gesto e reconheço-te logo, reconheces-me logo apesar de pintares o cabelo, apesar de eu ter engordado, noto-te a cicatriz pequenina na sobrancelha, notas-me a aliança que não queria que notasses e não conseguirei tirar a tempo, eu a esconder o dedo

[...] apesar de escondido o dedo tão ali, a aliança enorme, percebo que reparaste na aliança embora finjas não haver dado por ela [...] não tens o direito de me deixar ficar mal, de impedir-me de voltar a ter [...] **o que há tantos anos esperava.** (ANTUNES, 2008b, p. 88-90, grifo meu)

Para Carlos, resiste, no presente, um sentimento do passado. O fruto amargo, citado no título, é o desencontro, pois o narrador-personagem há anos pensa e deseja Luisa, sem êxito. Muito semelhante é o mote da crônica “O reencontro”, na qual lemos, na verdade, outro desencontro, desta vez na terceira idade – o que é bastante interessante, porque diversifica a representatividade das identidades. Alcides, o narrador-personagem, está velho – “Envelheci, não foi?” (ANTUNES, 2011, p. 173) – e carrega uma bengala – segundo ele, porque torcera o pé e não devido à idade. A interlocutora é sua ex-esposa e ele explica: “Ter-me divorciado de ti, por exemplo, aquela história parva com a tua irmã, que estupidez, não me interessava um pito a tua irmã [...]. Na nossa cama ainda por cima, não me desculpo disso, não hei-de esquecer os teus olhos à entrada da porta” (ANTUNES, 2011, p. 174). Ao final da narrativa, Alcides convida-a para um café, porém avisa que esquecera a carteira, perguntando-lhe se poderia pagar a conta, numa postura que contrasta com as declarações de saudade e de arrependimento e indica oportunismo – a mesma conduta que causara o fim do casamento devido à traição com a cunhada.

Para finalizar, proponho a análise de uma das crônicas cujo narrador é heterodiegético, chamada “Cavalos amarelos a galoparem junto ao mar”. As palavras iniciais inserem o leitor em uma cena e apresentam um conflito vivido por uma personagem masculina:

**- Não gosto nada disso**

disse o médico ao acabar de medir-lhe a tensão. **Ele também não gostava nada daquilo:** sentia-se cansado, perdia peso, estava cheio de medo. Fazia os possíveis para que o médico não percebesse o medo mas demorou mais tempo que o

costume a fechar o punho da camisa: os dedos falhavam no botão e pode ser que o médico não reparasse, entretido a fazer cálculos à roda de certos números dos papéis das análises. (ANTUNES, 2011, p. 185, grifos meus)

A primeira observação refere-se à estrutura da narrativa: repete-se o mesmo estilo das crônicas autodiegéticas, o uso do travessão para indicar o discurso de uma personagem, seguido de nova entrada de parágrafo com letra minúscula e a inserção de outra voz, em geral do narrador – seja ele personagem ou não. Quanto à diegese, como disse, temos uma cena em que médico e paciente estão lado a lado.

Para a construção dessa história, uma das personagens será selecionada como focalizadora, ou seja, a partir da perspectiva dela os fatos serão narrados por meio da voz de um narrador distanciado e ausente do enredo. Constitui-se assim, segundo Norman Friedman, a onisciência seletiva, pois “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 178)<sup>78</sup>.

Na crônica em questão, o paciente é selecionado como ângulo de visão e, desde o início da narrativa, suas sensações e pensamentos têm maior destaque – seu nervosismo, sua angústia, como fica explícito no excerto acima. Vejamos mais um trecho:

[...] Perguntou a si mesmo  
- Porquê eu?  
de punho finalmente abotoado e o sangue cada vez mais depressa nas  
têmporas. **O médico** devolveu-lhe as análises e o envelope em que as trazia, recuou  
na secretária a olhá-lo, **esperou um bocadinho**  
**(de que é que ele está à espera?)**  
preveniu, a coçar a bochecha com o indicador  
- Não ser preciso mais exames  
**e o homem, a achar feia a gravura na parede, sentiu-se endurecer na**  
**cadeira. [...] Pensou**  
**- Se calhar vou morrer**  
**e uma criança, no mais fundo de si, principiou a chorar:** acabara de cair  
do pessegueiro na casa do avô, durante as férias, notara uma ferida no tornozelo e  
achava-se seguro de ir morrer. O jardineiro, sem dar por ele, consertava uma árvore  
no fundo do pomar. **O mundo encontrava-se habitado por gente que não dava**  
**por nós, desde os médicos aos empregados do prédio de escritórios. A criança**  
**examinava o joelho, em pânico, o homem examinava a gravura: cavalos a**  
**galoparem junto ao mar.** (ANTUNES, 2011, p. 186, grifos meus)

---

<sup>78</sup> A reflexão teórica acerca do foco narrativo ou da perspectiva narrativa é anterior às considerações de Norman Friedman; já na modernidade, passa pelas considerações elaboradas por Henry James, Percy Lubbock e Jean Pouillon, entre outros (Cf. LEITE, 2007). Este último distingue a “visão por detrás”, “visão por fora” e “visão com”, a qual dialoga com a conceituação de “onisciência seletiva”, de Friedman, pois uma personagem é central e por meio dela percebemos o resto, como as demais personagens; a narrativa está situada, em alguma medida, no interior de uma das personagens: “a partir dele [do personagem] que vemos os outros. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vivemos os acontecimentos narrados” (POUILLON, 1974, p. 54).

Nós, leitores, percebemos um embate, uma tensão entre as personagens, a qual diz respeito apenas a uma das personagens, o paciente. Já que ele é o focalizador, sentimos o que ele sente; a ameaça da morte devido à doença, a sensação de menosprezo, já que o médico não lhe dá a devida atenção. Interessante é observarmos o uso do verbo “pensou”, pois nos remete à interioridade da personagem, à qual o narrador tem acesso. Por outro lado, a perspectiva e a interioridade do médico não são apresentadas. Outro comentário: o pensamento da personagem é registrado de duas maneiras distintas; ora vem sinalizado pelo verbo, ora surge indicado pelo uso de travessões – escolha formal que, ao menos para mim, sugere um pensamento mais espontâneo, menos motivado por algo.

A construção da personagem, nesta narrativa, é elaborada não apenas pela circunstância em que ela está, mas também pelo seu passado. Motivado pelo momento vivido – a consulta médica – este homem evoca uma reminiscência da sua infância, especificamente uma situação em que se sentiu abandonado após ter um pequeno acidente e um machucado na perna. Há, sem dúvida, um espelhamento das épocas – a criança e o homem convivem, ambos apavorados, dando uma dimensão infantil ao adulto. Em meio a essas recordações, ao observar a foto da família do médico, outras reflexões surgem:

[...] A mulher do médico mais bonita que a sua, mais nova, e um **sentimento de injustiça surgiu por baixo do medo**, a sublinhá-lo. Há séculos que não lhe vinha à cabeça se a mulher era bonita ou feia: estava ali e à noite, no sofá, lia revistas. Nos últimos tempos de vez em quando levantava os óculos

- Andas pálido

fixava-o um momento, desistia. Fingindo-se indiferente, o homem viajava até ao espelho da casa de banho a verificar se estava pálido, baixava as pálpebras com os mindinhos, estudava as gengivas. [...] Queria dizer-lhes

- Estou cheio de medo

e não era capaz: **a criança que caiu do pessegueiro chorava por ele**. A tia lavou-lhe o tornozelo com água oxigenada. **Os cavalos amarelos da gravura galopavam sem descanso junto ao mar enquanto o médico preenchia os espaços brancos da requisição dos exames**. [...] De quando em quando a mulher acompanhava-o [no jogo de golfe] e ficava na esplanada a conversar, de vestido estampado [...]. **À hora do almoço voltavam para o apartamento em silêncio: dizer o quê?** Agora, no consultório, sim, poderia confessar-lhe o seu medo [...]. As cartas de namoro e o gosto de ti final, antes do nome. **Continuava a gostar? Não lhe perguntava e ela não lhe dizia conforme ele não lhe dizia também. Interrogou-se, espantado**

- De que maneira nos perdemos?

embora isso não fosse importante agora: **a única coisa importante eram a sua morte e o seu medo**, sobretudo o seu medo, aos nós dentro dele. (ANTUNES, 2011, p. 187-8, grifos meus)

O quadro – desenho dos cavalos – ata a personagem ao momento presente, porém sua mente movimentava-se. Além de lembrar-se de uma cena da infância – momento de fragilidade –, compara sua vida à do médico, compara sua esposa à do médico e, por fim, chega a uma

triste conclusão – perdera a esposa, a esposa o perdera. O silêncio entre os dois e o casamento infeliz, como vimos em outras crônicas, resumem a vida deste homem que, em uma situação limite – a doença –, repensa quem é e como vive. De tudo isso, surge uma certeza: a injustiça. Sente-se abandonado e sozinho – novamente a temática da solidão; todos são indiferentes, até mesmo o médico que ainda diante do paciente insulta-o, pois fala ao telefone que “Esta tarde não sei se posso, tenho a clínica inundada de chatos” (ANTUNES, 2011, p. 188). Desta vez, não é a personagem que narra a si mesma, contudo o narrador heterodiegético seleciona-a e a torna-a o foco da narrativa, por meio da qual conhecemos, sem dúvida, os sentimentos e os pensamentos da personagem – mais uma vez infeliz, mais uma vez solitária.

## CONCLUSÃO

Na crônica “Se eu fosse Deus parava o sol sobre Lisboa”, António Lobo Antunes reflete sobre sua escrita, principalmente sobre a escrita de crônicas, e afirma: “Apetece-me desaparecer atrás das palavras, ser de fato o ninguém que sou: um nome apenas, numa capa” (2011, p. 74). A sentença dialoga com a “função autor”, pois assinala a distância existente entre o nome do escritor, disponível na capa do romance, e o autor empírico – sujeito social e histórico. O desejo de “desaparecer” na obra artística é possível, mas depende da construção estética e da temática proposta; contudo, retirar o nome da capa do livro é praticamente impossível. O autor, portanto, inegavelmente existe, mas quanto de si está na sua escrita torna-se, para nós, leitores, uma incógnita, a não ser que um pacto de leitura específico seja estabelecido.

Este foi o caminho desta dissertação: diante de uma crônica, analisar qual pacto de leitura é proposto ao leitor e trilhar – como em qualquer leitura – caminhos interpretativos, sempre ancorados em teorias e sempre demonstrando opiniões por meio de exemplos. A crônica não é um romance ou um conto e, no seu primeiro momento de circulação e de recepção, não é disponibilizada em um livro, marcado com um nome na capa. Entretanto, mesmo no jornal ou na revista, a assinatura do escritor está lá e o cronista, por sua vez, está (ou pode estar) no texto. Tal inscrição textual acontece, frequentemente, por meio de relatos pessoais – memórias recentes e antigas são narradas – e por meio de reflexões sobre a vida, sobre a escrita, sobre si mesmo. O nome do autor, nesses casos, é imprescindível, pois ao lermos crônicas nas quais a temática incide em “escritas do eu”, compomos uma identidade para o autor empírico – eis a persona, eis a personagem de si mesmo. Fazemos tal passeio pelos bosques da crônica tendo em vista indícios textuais e não apenas palpites.

Entretanto, o leitor pode ser convidado a estabelecer outro pacto, desta vez ficcional. Nessa circunstância, personagens são delineadas e assumem a voz narrativa, tornando-se narradoras de suas vidas – as quais estão em inércia e, em geral, imersas em infelicidades. As vozes – e as vidas – de diferentes homens e mulheres (verdadeiros signos narrativos) aproximam-se, compondo um retrato triste e angustiante da vida. Quando lemos crônicas assim, vemos outra faceta do gênero, a narratividade, cuja construção estabelece mundos possíveis ficcionais.

Dessa forma, percebemos que a crônica moderna é sinônimo de errância e de liberdade: em busca de uma escrita prosaica, sucinta e de intensa recepção, a crônica recria-se, e o cronista refaz os limites genológicos da crônica. Cabe a nós, leitores, percebermos as nuances da escrita e criarmos nossa recepção – sempre alavancada na materialidade textual. Esse gênero, muitas vezes marginalizado, é espaço da multiplicidade tanto temática quanto formal. Para a crônica – como para a arte –, não há regras, há, na verdade, tendências – as quais tentaram ser desvendadas, neste trabalho, por meio da análise da produção antuniana.

De onde vem a crônica – ou a escrita –, podemos indagar. António Lobo Antunes explica que não sabe de onde vêm os livros; eles apenas vêm, por intermédio do braço: “o braço pertence-me mas a mão, ao transcrevê-los [os livros], pertence ao romance”<sup>79</sup> (ANTUNES, 2008b, p. 145). O autor diferencia as mãos; a direita é utilizada para a escrita dos romances; a esquerda, para funções cotidianas e simples, não artísticas – “para todos os outros actos, cartas, formulários, receitas, continuei a usar a esquerda, tão rápida, tão fluida” (ANTUNES, 2008b, p. 145-6). Em seguida, pondera sobre a origem da crônica e afirma que “com estas crônicas varia: depende da disposição da mão” (ANTUNES, 2008b, p. 146).

A crônica, portanto, ora é escrita com a mão esquerda, de modo prosaico, uma criação rápida e fluida; ora é originada pela mão direita, aquela responsável pelos romances. A brincadeira de António Lobo Antunes pode ser uma metáfora do gênero em análise. De um lado, a marca do cotidiano, a simplicidade, a rapidez da escrita e da leitura, os assuntos leves, a inscrição do *autor-cronista*; por outro lado, uma criação ficcional, cuja construção é mais lenta, mais pensada, na qual diferentes personagens, inseridas em múltiplos enredos, tempos e espaços, ganham corpo. O leitor, diante do livro, diante do periódico – enfim, diante da crônica – estabelece um pacto de leitura múltiplo, acompanhando a tendência do gênero.

António Lobo Antunes, em uma de suas crônicas, nas palavras finais, afirma ser um homem, de caneta hesitante, a acabar sua crônica<sup>80</sup>; encerro parafraseando-o: quem me observasse, neste momento, veria uma estudante, ainda hesitando, a acabar sua dissertação.

---

<sup>79</sup> “Da morte e outras ninharias”.

<sup>80</sup> A crônica chama-se “Fantasma de uma sombra” e este é o trecho: “[...] olharão ambos para este lado, aqui, onde estou, e verão um homem, de caneta hesitante, a acabar esta crônica” (ANTUNES, 2008b, p. 183).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **A rosa do povo**. São Paulo: Record, 2006.
- ANTUNES, Antonio Lobo. **Livro de crônicas**. 7ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2008a.
- \_\_\_\_\_. **Segundo livro de crônicas**. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Terceiro livro de crônicas**. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **Quarto livro de crônicas**. 3ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes – Cânone 3**. Lisboa: edições 70, 2009.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In:\_\_\_\_\_. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In:\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In:\_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral I**. São Paulo: Pontes, 1995. Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIAZETTO, Flávia Cristina Bandeca. **Histórias de guerra: uma leitura de crônicas de Antonio Lobo Antunes e Mia Couto**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Faculdade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- BOITEUX, Renata da Graça. **Itinerários político-afetivos na cultura portuguesa: uma leitura analítica das crônicas de Antonio Lobo Antunes**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios)

- BUESCU, Helena Carvalhão. **Em busca do autor perdido**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua função e suas transformações**. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.  
\_\_\_\_\_. Ensaio e crônica. In: **A literatura no Brasil** – vol. 6. São Paulo: Global, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/2602.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf)>. Acesso em: 18 de novembro 2012.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências de linguagem**. 6ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor - Nelson Rodrigues ensaísta**. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.
- FLUDERNIK, Monika. **An introduction to narratology**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2009.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974. (Tradução de Maria Helena Martins)
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 2006.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção** – o desenvolvimento de um conceito. (Tradução de Fábio Fonseca de Melo). **Revista USP**: São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 28 de novembro 2012.
- GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1974
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural de narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao arquiteyto**. Lisboa: Vega, 1990.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: **Categorias da narrativa**. ROSSUM-GUYON, Françoise Van (org.). Lisboa: Arcádia, 1976.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

\_\_\_\_\_. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

KIEFER, Charles. É conto ou crônica? In: **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios)

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: **Teoria da literatura em suas fontes – vol. 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. Júbilos e misérias do pequeno Eu. In: **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOPES, Paula Cristina. **A crônica (nos jornais): O que foi? O que é?** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-chronica-lobes.pdf>>. Acesso em: 06 novembro 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. **Letrônica**: v. 4, n. 1, p. 181-195, junho 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/7984/6398>> Acesso em: 06 novembro 2012.

MAYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A crônica: o gênero, sua função e suas transformações**. São Paulo: Editora Casa Rui Barbosa, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Vinicius de. **Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa**: volume único / organização Eucanaã Ferras. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. (Quarta edição)

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMON, Maria Micaela. A vida, a morte, a ausência de amor e incomunicabilidade – tópicos da visão do mundo de Lobo Antunes na construção de sensibilidades contemporâneas. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional de António Lobo Antunes** (Universidade de Évora). Évora: Dom Quixote, 2002.

REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2011.

\_\_\_\_\_. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 2003.

\_\_\_\_\_. Antonio Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional de António Lobo Antunes** (Universidade de Évora). Évora: Dom Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_. Narratologia(s) e teoria da personagem. In: **Figuras da ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002 – Enfoque, Letras.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2010.

ROSENFELD, Anatol. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 11ª edição – 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SÁ, Jorge. **A crônica**. São Paulo: Ática, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Texto e linguagem)

SEIXO, Maria Alzira. Onde se meteu o Lobo. In: **Os romances de Lobo Antunes: análise, interpretação e guiões de leitura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_. Romance, narrativa e texto – notas para a definição de um percurso. In: **Categorias da narrativa**. ROSSUM-GUYON, Françoise Van (org.). Lisboa: Arcádia, 1976.

SILVA, Regina Célia da. **Crônicas de Lobo Antunes: traços do humano na escrita de um intelectual**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2006.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. A comunicação literária. In: **Teoria da literatura**. Coimbra: Almadina, 1983 – 5ª edição, volume 1.

VALENCY, Gisèle. A crítica textual. In: **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca: processos definidores**. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

WOOD, James. **A mecânica da ficção**. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Poética de la ficción**. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. [tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg] – São Paulo: Perspectiva, 2010.

## ANEXO

### Lista de crônicas referidas ao longo do trabalho:

<i>Livro de crônicas</i>	<i>Segundo livro de crônicas</i>
1. A consequência dos semáforos	1. A crônica que não consegui escrever
2. A feira do livro	2. A gente os dois
3. A véspera de eu morrer estrangulada	3. António 56 ½
4. Antes que anoiteça	4. Como se o orvalho te houvesse beijado
5. António João Pedro Miguel Nuno Manuel	5. Crônica para ser lida com acompanhamento de Kissanje
6. As pessoas crescidas	6. Em caso de acidente
7. Crônica de Natal	7. Eu, há séculos
8. Crônica escrita em voz alta como quem passeia ao acaso	8. Fantasma de uma sombra
9. Da viuvez	9. Herrn Antunes
10. Duas crônicas pequenas	10. Minuete do senhor de meia-idade
11. Edgar, meu amor	11. Na volta cá os espero
12. Elogio do subúrbio	12. Não foi com certeza assim mas faz de conta
13. Emília e uma noites	13. Não se desce vivo de uma cruz
14. O amor conjugal	14. O cheiro das ondas no instante em que o ar é mais frio do que a água
15. O fim do mundo	15. O gordo e o infinito
16. O grande amor da minha vida	16. O que este país precisa é de um governo forte
17. O paraíso	17. O som dos meus ossos
18. Ontem, às três da tarde	18. Olá
19. Qualquer bocadinho acrescenta, disse o rato, e fez chichi no mar	19. Penn
20. Teoria e prática dos domingos	20. Província
	21. Qualquer coisa em que me tornei
	22. Retrato do artista quando jovem – II

	<b>23.</b> Souvenir from Lisbon <b>24.</b> Um silêncio refulgente <b>25.</b> Uma festa no teu cabelo
--	--

<i>Terceiro livro de crônicas</i>	<i>Quarto livro de crônicas</i>
<b>1.</b> 078902630RH+ <b>2.</b> 20 de fevereiro, toda a alegria do mundo <b>3.</b> A confissão do trapeiro <b>4.</b> Antoninho cravo roxo <b>5.</b> Crónica para quem aprecia história de caçadas <b>6.</b> Da morte e outras ninharias <b>7.</b> Da vida das marionetes <b>8.</b> Dois e dois <b>9.</b> E pronto <b>10.</b> O coração & outros frutos amargos <b>11.</b> O mecânico <b>12.</b> O passado é um país estrangeiro <b>13.</b> Olhos não transparentes, da cor do musgo nas árvores antingas <b>14.</b> Só os mortos conhecem Mafra <b>15.</b> Tratado dos crepúsculos <b>16.</b> Um terrível, desesperado e feliz silêncio	<b>1.</b> A melhor maneira é a única boa <b>2.</b> A vida humana é um mistério <b>3.</b> Cavalos amarelos a galoparem junto ao mar <b>4.</b> Crónica da pomba branca <b>5.</b> Crónica para aqueles que vão escrever <b>6.</b> Dois vezes dois quatro é uma parede <b>7.</b> Eu, às vezes <b>8.</b> Eu, em agosto <b>9.</b> Juro que nunca vou esquecer <b>10.</b> O homem que se sentia losango <b>11.</b> O já e o ainda <b>12.</b> O meu noivado <b>13.</b> O que são as mulheres <b>14.</b> O reencontro <b>15.</b> Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? <b>16.</b> Retratos <b>17.</b> Zé