



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS

Fernanda Farias de Freitas

**A crônica-conto de Heloisa Seixas: uma abordagem
sintático-semântico-expressiva**

Rio de Janeiro
2007

Fernanda Farias de Freitas

**A crônica-conto de Heloisa Seixas: uma abordagem
sintático-semântico-expressiva**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Teresa Gonçalves Pereira.

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F866 Freitas, Fernanda Farias de.
A crônica-conto de Heloisa Seixas: uma abordagem sintático-
semântico-expressiva / Fernanda Farias de Freitas. – 2007.
102 f.

Orientador : Maria Teresa Gonçalves Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Língua portuguesa – Estilo - Teses. 2. Leitura – Estudo e ensino
- Teses. 3. Crônicas – Teses. 4. Contos – Teses. 5. Seixas, Heloisa –
Crítica e interpretação. I. Pereira, Maria Teresa Gonçalves. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 806.90:82.01

Fernanda Farias de Freitas

**A crônica-conto de Heloisa Seixas: uma abordagem
sintático-semântico-expressiva**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovado em 30/03/2007

Banca Examinadora:

Profª Drª Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques
Instituto de Letras – UERJ

Profª Drª Luci Ruas Pereira
Faculdade de Letras – UFRJ

Prof. Dr. André Crim Valente
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Borges Alencar
Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro
2007

DEDICATÓRIA

A meu pai, Antonio Martins de Freitas,
meu leitor-modelo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

A meus pais, Antonio e Isabel, pelos esforços feitos por mim durante toda a vida, especialmente na valorização do ensino.

Ao meu irmão Leonardo e a toda minha família, torcida sempre fiel.

Aos meus alunos, fonte de aprendizado e renovação.

Aos professores e colegas do Mestrado em Língua Portuguesa da UERJ, pelas sugestões enriquecedoras. E a todos os professores que, desde a idade escolar, deram contribuições fundamentais para a minha formação.

A Ana Cláudia Viegas, Magda Bahia e Tânia Câmara, pelo incentivo constante e empréstimo de material.

Ao meu Mestre Cláudio Cezar Henriques, por ter me apontado e aberto tantas portas dentro do Instituto de Letras, desde os tempos do LICOM. Tudo isso, curiosamente, sem ter sido meu professor dentro da sala de aula, mas extrapolando essa função fora dela.

A todos os meus amigos, minha força e fortaleza, por compreenderem minhas ausências, me apoiarem nas horas em que quis desistir e também pelo apoio técnico na revisão, versão em inglês do resumo, leitura crítica e resposta ao questionário que me auxiliou em parte da dissertação. Não posso deixar de citar os nomes de Bianca Karam, Carolina Leocadio, Christiana Leal, Heloísa Helena e Juliana Costa.

A Heloisa Seixas, por ter sido sempre tão gentil ao atender minhas consultas e, é claro, pelos *Contos mínimos*.

A Maria Lilia Simões, que me ensinou as maiores lições do jeito simples da professorinha, fazendo-me aprender com facilidade a complexidade do ensinar.

A André Valente, orientador de uma vida inteira, pelas palavras vindas do coração.

A Maria Teresa Gonçalves Pereira, quem eu quero ser quando crescer, por ter acreditado em mim.

Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pregados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar.

JOSÉ SARAMAGO

RESUMO

FREITAS, Fernanda Farias de. *A crônica-conto de Heloisa Seixas: uma abordagem sintático-semântico-expressiva*. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

A origem desta dissertação remonta ao prazer proporcionado por certas leituras. A escrita leve e sedutora de textos situados na fronteira entre o conto e a crônica motivou apreciação mais detalhada, constatando refinamento lingüístico. A pesquisa desenvolve questões a respeito de leitura e leitores, breve histórico dos gêneros citados, levantamento de suas características mais relevantes no *corpus* e considerações sobre a estilística, base teórica do estudo. Após comentários sobre o papel de Heloisa Seixas na literatura brasileira contemporânea e os aspectos responsáveis por prosa tão envolvente, segue a análise do *corpus*. Destacam-se a temática escolhida, a seleção vocabular, a pontuação e a estrutura sintática, enfatizando os recursos lingüísticos que compõem o estilo da autora e justificam a qualidade dos textos. Observados tais aspectos, propõe-se a utilização dos *Contos mínimos* em sala de aula, privilegiando o trabalho com a crônica-conto que visa a estimular a leitura e facilitar o ensino/aprendizagem.

Palavras-chave: Crônica-conto; Leitura; Expressividade; Texto; Ensino.

ABSTRACT

The origin of this dissertation brings back the pleasure given by some readings. The light and seductive writing of texts on the borderline of the short story and chronicle has motivated a more detailed appreciation, reinforcing a linguistic refinement. The research develops issues concerning the reading and the readers, a short historical account on the mentioned genres, bringing up the most relevant characteristics of the *corpus* and considerations about Stylistics, the theoretical basis of the study. Shortly after making comments about the role of Heloisa Seixas on the Contemporary Brazilian Literature and the aspects that are responsible for such captivating prose, there is the analysis of the *corpus*. The chosen thematic, the vocabulary selection, the punctuation, the syntactic structure are highlighted, giving emphasis on the linguistic resources which compose the writer's style and justify the quality of the texts. Observing such aspects, it is offered the use of *Contos mínimos* in the classroom, privileging the work with chronicle-short story, which aims at stimulating the reading and facilitating the teaching/learning process.

Keywords: Chronicle-short story; Reading; Expressiveness; Text; Teaching.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DE LEITURA E LEITORES	14
2. OS GÊNEROS CONTO E CRÔNICA	26
2.1 O conto: origem, trajetória e características	26
2.2 A crônica: leituras do cotidiano	34
2.2.1 <u>Características da crônica</u>	39
2.2.2 <u>Crônica: gênero jornalístico e/ou literário?</u>	42
2.3 Conto e crônica: interseções	43
3. ESTILÍSTICA: A OPÇÃO POR UM ESTUDO	45
3.1 Os vários conceitos de estilo e a origem da estilística	45
3.2 Aspectos léxico-semânticos	48
3.2.1 <u>A tonalidade afetiva das palavras</u>	49
3.2.2 <u>A função semântica da pontuação</u>	53
3.3 Aspectos sintáticos	53
4. HELOISA SEIXAS NO PANORAMA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	58
5. ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	64
6. A CRÔNICA-CONTO NA SALA DE AULA: UMA NOVA LINGUAGEM	89
7. CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
ANEXOS	99

INTRODUÇÃO

Para iniciar, justifico a escrita em primeira pessoa, que só aparecerá nesta parte em que falo do trabalho como um todo, pois me parece impossível ser imparcial.

A presente dissertação começou há bastante tempo, de forma ingênua e despreocupada. Foi como leitora, simplesmente leitora nas manhãs de domingo, que descobri Heloisa Seixas e seus *Contos mínimos*.

Lembro-me do primeiro encontro: era cedo e, como costumo fazer no silêncio desse dia de descanso, estava sentada no chão da sala, lendo o jornal na companhia de meu pai. Ao terminar a leitura da revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, ele a passou para mim, sugerindo que observasse uma nova coluna. A curiosidade acompanhou-me naquele momento, pois considero o gosto de meu pai bastante refinado e suas sugestões normalmente me agradam.

Vi lá na última página a coluna de nome sugestivo cuja autora eu não conhecia. Foi amor à primeira vista. Sua maneira “leve” e encantadora de escrever sobre coisas importantes apresentava cenários familiares e outros que até hoje só conheço por suas palavras. Por um logo período, enquanto a coluna foi publicada, o domingo só começava depois de ler Heloisa Seixas.

Com o passar do tempo, meu olhar atento de estudiosa da língua percebeu que havia ali algo mais que uma leitura dominical: existia um estilo próprio que merecia ser estudado. Na época, cursava a Especialização em Língua Portuguesa na UERJ, mas ainda não me sentia pronta para analisar aqueles textos. Guardei o tema para um futuro Mestrado.

Antes de fazer o projeto para me candidatar a uma vaga no Mestrado em Língua Portuguesa da UERJ, pesquisei sobre a autora e descobri que já escrevia há algum tempo, tendo publicado bastante. Além dos textos semanalmente divulgados, fazem parte de sua obra dois romances, uma novela, alguns livros de contos – incluindo os *Contos mínimos* – e um livro dedicado ao público infantil; sem contar as coletâneas traduzidas e organizadas. Apesar de ter apreciado toda a produção, foi mesmo pelos

contos que me apaixonei.

Ao debruçar-me na coleção de *Contos mínimos*, notei que a aparência simples das narrativas de Heloisa deve-se à temática cotidiana, que fala de memórias, viagens inesquecíveis, cenas em um sinal de trânsito, a vista de uma janela ou conflitos interiores. Os textos, ocupando uma única página na revista, deixam transparecer suas próprias experiências em cada linha. E é justamente isso que parece tornar sua escrita tão fascinante e envolvente para nós, leitores.

Em um primeiro momento, foi a temática que chamou mais atenção, mas logo saltaram aos olhos a maneira de pontuar e organizar os parágrafos, a preocupação com uma descrição minuciosa, certas inversões sintáticas e uma discreta conversa com o leitor, entre outros aspectos recorrentes. É observando, portanto, os mecanismos lingüísticos que pretendo compreender o que torna a escritura de Heloisa Seixas tão sedutora.

O início do trabalho é uma reflexão sobre o mundo das leituras. Para isso, há uma breve explanação sobre sua importância, desde as primeiras letras na infância, e o papel na sociedade através do tempo. Nesse primeiro capítulo, aparecerão desde as leituras dos textos teóricos até as feitas com total descomprometimento e prazer. É preciso levar em conta a existência de uma imensa diversidade de modos de se expressar. Para cada um, o leitor deve adotar uma postura que não está em manuais, mas que faz parte do pacto de leitura estabelecido no momento em que se escolhe um gênero em detrimento de outro.

O perfil de cada leitor será relacionado às escolhas feitas, aos tipos de texto preferidos e aos níveis de leitura identificados por meio de questionário meramente ilustrativo. Quem são os leitores de ficção, de poesia, os leitores polivalentes? O que caracteriza um leitor-modelo? Até que ponto aquele que lê precisa – e consegue – desdobrar-se nas letras e penetrar nas malhas do texto? Nesse ponto, cabe lembrar a visão de leitor de tempos atrás e a que agora faz parte do novo universo da leitura.

Ao traçar o perfil do leitor atual, também se tentará debater o conceito de texto “bom” de acordo com a visão daqueles que, ao comprarem livros, indicar artigos e colunas, elegem o que consideram haver de melhor. O questionamento é: que passos parecem seguir os autores conceituados por suas obras quando produzem “bons” textos? Essa parte encerra-se com observações sobre as aulas de leituras e estratégias que podem ser aplicadas pelos professores para estimular o interesse dos alunos.

O trabalho tem como *corpus* textos que, quanto ao gênero, transitam entre o conto e a crônica. A fim de posteriormente identificar e distinguir as características de cada um na análise do *corpus*, um pouco da teoria desenvolvida a respeito deles será apresentada, no capítulo três, incluindo origem e trajetória até os dias atuais. Ressaltam-se os aspectos de maior relevância no *corpus* estudado.

Como a própria autora intitulou sua coluna de *Contos mínimos*, é o conto que aparecerá primeiro no pequeno detalhamento. Em seguida, será observada a crônica e, por fim, uma comparação entre os dois gêneros tentará explicar a relação existente entre eles e as tênues fronteiras que os separam e ao mesmo tempo os unem, em especial nos escritos de Heloisa Seixas. Tal atitude também se apóia na opinião da autora, que, em conversa informal ao telefone, afirmou usar a estrutura da crônica e muitas vezes perceber ao fim ter escrito um conto, ciente da imprevisibilidade e do fato de nunca saber onde ficam as fronteiras entre os gêneros.

Por tratar-se de uma pesquisa que consiste em identificar os mecanismos lingüísticos que tornam a escritura da autora singular, servirá a estilística de base teórica para alinhar todas as investigações e caracterizar uma personalidade. Dessa forma, na posterior análise, serão observados aspectos léxico-semânticos e sintáticos como meio de contribuir para a formação de seu estilo. O material teórico e concreto tentará provar as impressões relatadas anteriormente que se juntam para formar um texto de sintaxe e semântica refinadas, sem deixar de lado o insubstituível prazer da leitura.

Parece-nos importante, também, comentar um pouco a posição de Heloisa Seixas no panorama de nossa literatura contemporânea. A autora, apesar da iniciação na escrita somente aos quarenta anos, alcançou rapidamente o patamar de muitos autores consagrados hoje, juntando-se a eles em diversas coletâneas. O estilo carioca de perceber o espaço e os acontecimentos à sua volta e descrever um cotidiano de amores, tragédias e solidão, que tanto reflete a cidade do Rio de Janeiro e a alma humana, não deixa a desejar se comparado aos melhores do gênero. Encontra-se, nessa trama de fortes emoções e sensações, sem dúvidas, uma das mais promissoras revelações dos últimos anos.

Após a análise dos dez textos que compõem o *corpus* da dissertação, pretende-se ressaltar a relevância do ensino dos gêneros textuais na escola, com o auxílio da crônica-conto. Essa modalidade mostra-se muito atraente para os alunos devido ao número de linhas que ocupa – o que agrada principalmente os leitores “preguiçosos” – e à temática próxima de seu cotidiano. Se, muitas vezes, os discentes argumentam que os

romances e as poesias se distanciam de suas vidas e por isso eles não têm interesse, a crônica-conto traz temas que, pela imensa diversidade, podem satisfazer a todos. Do futebol à paixão pelos livros, o cotidiano se reflete nas páginas de jornais e revistas, atendendo perfeitamente às práticas escolares, sem perder o valor literário.

Por meio de uma linguagem que beira o lirismo, Heloisa Seixas nos apresenta o mundo pela sua ótica. São retratos do cotidiano mostrados por essa autora do novo cenário da literatura brasileira que descobre detalhes aparentemente ocultos no mundo moderno, mas o tempo todo visíveis aos olhos de todos. Para tal, usa a língua de forma a envolver paulatinamente o leitor em sedutora rede de palavras. Escrever, para ela, é uma constante reflexão. “Deve ser sua sina, a expiação necessária, vício solitário que a condena e escraviza, mas que também a redime, salvando-a da morte e da loucura. Sim, ela seguirá escrevendo, podem estar certos” (SEIXAS, 2001, p. 122).

1- DE LEITURA E LEITORES

Falar de leitura pode parecer simples num primeiro momento, mas, observando com mais atenção tudo que gira em torno do ato de ler, vê-se que há bastante complexidade na realização dessa tarefa.

A presença da leitura em nossas vidas começa cedo, quando ainda não se domina o código escrito. Os primeiros “textos” que deciframos são, na verdade, as coisas que nos rodeiam, a leitura do mundo ou da “palavramundo”, como menciona Paulo Freire em seu artigo “A importância do ato de ler” (1995). O educador fala de sua experiência de leitor iniciante que lia o cantar dos pássaros, o movimento das águas, o dançar das árvores ao vento e as diferentes tonalidades de cores que formavam seu mundo infantil. Ele deixa claro que se deve valorizar esse primeiro momento da leitura do real, do concreto, para que se forme o leitor. E, para passar ao segundo estágio, é fundamental que as primeiras sílabas, palavras e, enfim, frases participem do universo da criança. Não faz sentido para o menino do campo ver o “c” pela primeira vez como representante da palavra computador porque esse provavelmente não é um objeto de seu cotidiano. “A leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (1995, p. 44).

Bartolomeu Campos de Queirós, em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996), lembra de sua inconformidade nos primeiros anos escolares ao saber que a palavra galinha não tinha o “y” do ossinho que sempre fora associado à letra. O prazer de ler está primeiramente na descoberta de que todo o concreto que nos rodeia pode ganhar forma com a junção das pequenas letras. E, quando se descobre como “fazer” a boneca e a bola – ou até mesmo a galinha –, tão próximos do mundo infantil, ganharem outra forma, encontra-se o sentido. O prazer de ler só vem quando o texto nos oferece a possibilidade de participarmos, de exercermos nossas capacidades.

Retomando Freire, “a alfabetização é a criação ou a montagem da expressão escrita sobre a expressão oral” (1995, p. 44); portanto, a alfabetização apenas dá à criança as ferramentas de que ela precisa para lidar com aquilo que já conhece de sua experiência com a linguagem oral.

Nesse primeiro contato com o universo escrito, a leitura é confundida com a simples decodificação, o que dificulta bastante mostrar que ela extrapola essa função cumprida mediante a informação visual recebida pelo globo ocular. Segundo Dell'Isola, foi nos anos 70 que alguns estudiosos da linguagem começaram a considerar a leitura como “um processo no qual o leitor participa com uma aptidão que não depende apenas de sua capacidade de decifrar sinais, mas de dar sentido a eles, compreendê-los” (2001, p. 29).

Mesmo depois de tantos anos, ainda hoje, muitos vêm a leitura unicamente no primeiro estágio da decodificação, desconsiderando a interação do leitor com o texto. Em oposição, vários pesquisadores dedicam-se a elaborar artigos, enfatizando a idéia de que autor e leitor trabalham juntos, pois é no ato de leitura que, na verdade, o texto se constitui. O texto só existe se lido, a leitura é uma construção ativa e, portanto, não vale a idéia de passividade. Ler é atribuir significações; reconstruir o que nos é apresentado. Para se ler de verdade é preciso compreender, o que só se realiza após o esforço do leitor ao buscar um dos sentidos possíveis para o texto. A leitura é um processo com etapas, e dentre elas está a compreensão – tarefa complexa que implica diversos níveis de conhecimento pelos quais o leitor consegue construir o sentido do texto.

Em *O que é leitura* (2003), Maria Helena Martins fala da necessidade de passar dessa etapa primeira de impressão de leitura mostrando que a visão de mundo precisa modificar-se em todos os níveis. A leitura deve ser vista como “um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem” (2003, p. 30). Ela não só é um ato de decodificar signos lingüísticos, por meio de aprendizado condicionado, mas principalmente um processo de compreensão que envolve uma série de componentes. A autora ressalta que essas duas caracterizações completam-se: “Decodificar sem compreender é inútil; compreender sem decodificar, impossível” (2003, p. 32).

O leitor é sujeito agente no ato de ler e traz para cada leitura as informações armazenadas ao longo de sua vivência. Ler a mesma obra em dois momentos diferentes da vida pode ser ler dois livros diferentes. A autora mostra que qualquer interferência pode modificar nossas leituras, até uma simples dor de cabeça. Também é comum encontrar-se pessoas que alteraram suas opiniões em relação a determinado texto após uma conversa com alguém que expôs uma visão diferente. Enfim, a leitura nunca é

única e pode ser transformada a qualquer momento, de acordo com as circunstâncias do ato de ler.

Martins faz uma divisão didática que apresenta os níveis básicos de leitura: a leitura sensorial, a emocional e a racional. A sensorial acompanha os indivíduos desde muito cedo e se caracteriza por uma resposta imediata àquilo que se apresenta aos sentidos. É a responsável pelo gostar ou não das coisas, sem qualquer racionalização. Muitas vezes é a capa que nos seduz para a leitura, e só depois confirmaremos essa primeira impressão. Um bom exemplo são as crianças, que preferem livros com figuras coloridas, bastando folheá-los repetidamente para se sentirem suas donas e conhecedoras de todo seu conteúdo. No dia-a-dia vê-se isso a todo instante nos julgamentos pela aparência, de uma pessoa ou um ambiente. O que se sente é definitivo para formar uma opinião.

A leitura emocional é conhecida pela subjetividade, considerada inferior por expor sentimentos. Nela, vale a empatia e a predisposição a aceitar o que vem de fora, mesmo que seja rejeitado depois. A importância de tal leitura reside justamente no fato de caracterizar-se pela ausência de preocupação e, por essa razão, ser uma espécie de válvula de escape que ajuda a extravasar sentimentos reprimidos. Nem sempre é possível justificar por que uma ou outra leitura agrada. Há obras bastante criticadas por não apresentarem tanto valor literário; no entanto, muitas vezes um bom enredo é capaz de seduzir milhares de leitores que se envolvem completamente com a história, provando que até mesmo um leitor experiente e capaz de entender as mais complexas leituras pode envolver-se emocionalmente com um texto. Não se descarta a possibilidade de “bons” textos, valorizados pela crítica literária, despertarem certa carga emocional.

Por fim, a leitura racional aparece “no âmbito do *status* letrado” e é vista pela elite de intelectuais como a leitura séria e única. Dessa forma, muitas vezes usa-se o texto como pretexto para avaliar algo, provar certo conhecimento sem importar se há aproximação entre texto e leitor. Mas existe o lado positivo: importa nessa leitura o caráter reflexivo que faz o leitor sair de si e buscar a realidade daquelas palavras, relacionando-as com o contexto vivido. A leitura racional mostra que nada no texto é gratuito, tudo tem sentido e parte de uma intenção, consciente ou não. O leitor precisa aprender a ler as pistas deixadas pelo autor e isso só se consegue com a prática, com o tempo. É da leitura racional que nasce efetivamente o leitor crítico, aquele que consegue ler nas entrelinhas, tirar suas próprias conclusões e confirmar que o texto feito com a

intenção de entreter também pode ser uma rica fonte de análise e reflexão, sem contar os outros tipos com tal objetivo previamente esclarecido.

Maria Helena lembra que os três níveis de leitura coexistem e parece muito difícil que figurem separadamente já que o ser humano tende a unir sensação, emoção e razão em todas as suas práticas.

Unindo-se aos níveis de leitura estão os modos de ler. Apesar das variadas maneiras existentes, não há uma receita para executar tal tarefa; cada um deve descobrir sua própria técnica para aprimorar o desempenho. Isso inclui até mesmo a posição escolhida para ler. Nesse ponto, merece destaque Ítalo Calvino, que, em *Se um viajante numa noite de inverno*, mostra que há mil formas de fazê-lo e nenhuma mais ou menos correta que a outra; o importante é dar continuidade à leitura de modo a ter interesse em realizá-la.

Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira, de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro. (2003, p. 11).

Ler de qualquer maneira, da forma que se quer, vai de encontro ao que a sociedade sempre tentou pregar: uma postura reservada para o ato de ler. Quebrar a regra é dar o primeiro passo para ser dono da leitura. O leitor precisa estar à vontade diante do papel – caso contrário, por mais simples que seja a leitura, ela se tornará árdua, justamente pelo fato de o indivíduo que lê não se sentir parte daquilo.

Observando a trajetória da leitura ao longo dos séculos, vêem-se grandes modificações, especialmente em relação à postura do leitor perante o papel. Por muito tempo ele não esteve sozinho; no princípio, havia a contação de histórias orais, depois as leituras em grupos, que se reuniam em datas preestabelecidas para juntos acompanharem a leitura da obra escolhida. A escolha foi fundamental em muitas épocas, pois houve os tempos dos livros cassados, quando todo cuidado era pouco para fugir ao estigma de subversor. Então, lia-se às escondidas, por pura paixão.

Paulino *et alli* (2001) lembram que a leitura sempre foi elemento agregador, no início reunindo várias pessoas em volta de um indivíduo que detinha o livro em suas mãos, com a missão de levar a mensagem a todos que naquele espaço se encontravam.

Muitos desses rituais eram os saraus domésticos que reuniam famílias e amigos e pareciam agradar bastante às senhoras da época, em sua maioria não-alfabetizadas.

Com o tempo e a evolução da sociedade burguesa, a leitura popularizou-se cada vez mais. Menos analfabetos e os romances românticos chegavam aos leitores por meio dos folhetins. Nessa época, as mulheres eram o público-alvo dos escritores, que pareciam fazer romances direcionados a elas.

Constata-se claramente a dedicação dos autores românticos às mulheres ao se observar o prólogo de *O moço loiro* (1996), de Joaquim Manuel de Macedo. O autor, já com público feminino cativo, direciona suas palavras às leitoras por meio do prólogo intitulado “Às senhoras brasileiras”, em que ele se diz agradecido pelo acolhimento recebido, deixando claro ao longo do texto que é para as mulheres que escreve, pois, em meio ao grande público fluminense, foram suas generosas “patricias” que receberam sua literatura e não a enjeitaram, tornando-se dignas da dedicatória daquele seu novo filho. O trecho é longo, mas vale recordar, uma vez que o contexto é determinante para a análise das expressões destacadas em itálico.

ÀS SENHORAS BRASILEIRAS

Ce livre.....

Tremble et palpité abrité sous vos pieds.

V. Hugo.

Senhoras!

Para que nascesse O Moço Loiro influíram fortemente em mim dois sentimentos nobres e profundos.

No empenho de escrever – a gratidão.

Na concepção e desenvolvimento do romance – a esperança.

Um ano há decorrido desde que um jovem desconhecido, sem habilitações, com fracos e limitadíssimos recursos intelectuais, mas rico de vontade e de bons desejos, temeroso e quase à força, ofereceu à generosidade do público do Rio de Janeiro um pobre fruto de sua imaginação – A Moreninha – que ele amava como filha de sua alma. Esse jovem, *senhoras*, – fui eu.

Fui eu, que, com meus olhos de pai, a segui em sua perigosa vida, temendo vê-la cair a cada instante no abismo do esquecimento... fui eu, que (talvez ainda com vaidade de pai) cheguei a crer que o público a não enjeitava; e, sobretudo, que minha querida filha tinha achado corações angélicos que dela se apiedando, com o talismã sagrado de sua simpatia a levantaram mesmo

muito acima do que ela merecer podia. E esses corações, *senhoras*, – foram os *vossos*.

Oh! mas é preciso ser autor, ao menos pequenino autor, como eu sou, para se compreender com que imenso prazer, com que orgulho eu sonhava *vossos* belos olhos pretos brasileiros derramando os brilhantes raios de suas vistas sobre as páginas do meu livro! *vossos lábios cor-de-rosa* docemente sorrindo-se às travessuras da Moreninha!

E desde então eu senti que devia um eterno voto de agradecimento a *esse público*, que não enjeitara a minha cara menina; e que mais justa dedicação me prendia aos pés dos seres, que haviam tido compaixão de minha filha. E, pobre como sou, convenci-me para logo, que não daria nunca um penhor dos sentimentos, que em mim fervem, se o não fosse buscar no fundo d alma, colhendo minhas idéias, e delas organizando um pensamento.

E, acreditando que me não devia envergonhar da oferta, porque dava o que dar podia; e porque, assim como o perfume é a expressão da flor, o pensamento é o perfume do espírito, eu quis escrever...

No empenho de escrever, pois, influiu em mim – a gratidão.

Ora, o pensamento que dessas idéias pretendia organizar era – um romance; mas, fraco e desalentado, o que poderia exercer em mim influência tão benigna e forte, que, mercê dela, conseguisse eu conceber (mesmo deforme como é) O Moço Loiro, e chegasse a terminá-lo? o quê?... – a esperança.

Porque a esperança – é um alimento – sim? o mais doce alimento do espírito!

E tudo quanto esperei, espero ainda.

Espero que minhas *encantadoras patrícias* vejam n'O Moço Loiro um simples e ingênuo tributo de gratidão a *elas* dotado; e espero também que o *público*, que outrora me animou, e a quem muito devo, de tal tributo me apraza; pois sei, que sempre lisonjeiro lhe é ver render cultos aos astros brilhantes de seu claro céu, às mimosas flores de seu ameno prado.

Espero ainda que meu novo filho não será lançado ao longe, como fruto verde e ingrato ao paladar... que O Moço Loiro será, ao menos por piedade, aceito, e compreendido.

Espero mais, *senhoras*, que *generosas* sempre, perdoando as imperfeições e graves defeitos d'O Moço Loiro, não quereis perguntar a seu débil pai – como ousas escrever? Oh! não mo perguntareis; porque há em vós bastante ardor, imaginação e poesia para sentir, que às vezes o desejo de escrever é forte, qual o instinto, que manda beber água para apagar a sede, e comer para matar a fome: que às vezes o pensamento arde, e se consome em fogo; e que então é inevitável deixar sair as chamas desse fogo... as idéias desse pensamento...

Espero finalmente, que vós, *senhoras*, dignando-vos adotar O Moço Loiro, permitireis que ele, coberto com a

égide de vosso patrocínio, posso obter o favor e encontrar o abrigo, que à sua irmã não foi negado.

Sim! que este pobre menino, saído apenas do tão frio e abatido seio de seu pai, se anime e aqueça à vossa sombra!... que – por uma compensação – pela mais suspirada das compensações – esse passado de gelo e de abatimento fique para sempre esquecido ante o ardor e a felicidade do futuro!...

Oh! que não seja uma ilusão a minha esperança!...

Consenti, pois, *senhoras*, que me eu atreva a dedicar-vos O Moço Loiro, como um primeiro e fraco sinal de reconhecimento, que há de durar sempre...

Inspirado pela gratidão, é ele semelhante a uma inocente flor depositada com religioso respeito no altar e nos pés dos anjos.

Filho da esperança, pode parecer-se com brando suspiro do coração, que almeje cair no seio da beleza...

É enfim, como um fraquinho infante, que medroso dos camaradas, corre a acolher-se no materno colo, O Moço Loiro convosco se apadrinha, senhoras, e a cada uma de vós repete as palavras do salmo:

“Protege-me com a sombra de tuas asas!”

O Autor

(MACEDO, 1996, pp. 11-12. Grifos meus)

Outros autores reconheceram em suas obras a fidelidade do público feminino, como Machado de Assis, em sua costumeira conversa com o leitor, freqüentemente com referências às mulheres em seus escritos. No romance *Dom Casmurro* e no conto “Cantiga de esponsais”, respectivamente, encontram-se exemplos: “Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista” (1997, p. 126) e “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical” (1994, p. 38).

Aos poucos, as leituras coletivas foram desaparecendo, e o leitor ficou só. Talvez por isso ele tenha começado a dialogar com o texto de forma mais aberta. Quando enxergava coisas e não havia com quem compartilhar imediatamente, estava ali à sua frente o texto, apenas ele.

Vêm-se, atualmente, pessoas lendo sozinhas nos meios de transporte, nos intervalos das aulas, nas salas de espera dos consultórios médicos. Em momentos como esses, parecem situar-se em universo paralelo, ausentes de tudo que as rodeia, envoltas pelas palavras, construindo novos textos.

Apesar desse suposto individualismo causado pela leitura solitária, ela pode ligar mundos. Pessoas que estão encontrando-se pela primeira vez podem conversar por horas e horas se estiverem unidas por leituras afins, elaboradas na quietude de seus pensamentos ou ali mesmo naquele momento de interação. Tais trocas valem como enriquecimento para os leitores, que constantemente dão e recebem novas informações.

Ao iniciar uma leitura, o indivíduo busca em sua memória diversas leituras anteriores que completam a que está realizando-se, dialoga com todos os textos em seu interior e, por isso, pode-se ver um pequeno trecho sob diversas óticas. Cada leitor atribuirá às linhas lidas interpretações que juntam o contexto à sua frente a todo o universo existente em si, tudo o que parecer familiar àquele instante. Nesse momento, o leitor torna-se sujeito para completar o processo de leitura iniciado quando o autor do texto escreveu as primeiras linhas. Mas, como lembram Paulino *et alli* (2001, p. 21), mesmo que a leitura seja vista como um ato individual, não se pode esquecer de seu caráter de socialização à medida que insere o indivíduo “numa prática presidida por relações interativas”.

Para esboçar um perfil do leitor atual, a título de exemplificação, foi elaborado um questionário que buscou identificar as preferências dos leitores em relação aos tipos de texto e às características que os atraem e servem de modelo para um texto “bom”. Ao selecionar os entrevistados, privilegiaram-se aqueles que manifestaram gosto pela leitura. Responderam trinta pessoas, com idades entre vinte e trinta anos, todos cursando ou tendo concluído nível superior e/ou pós-graduação. Não se anexaram as perguntas e respostas, já que não se trata de uma pesquisa de campo. As informações foram usadas exclusivamente como ilustração, na tentativa de confirmar as idéias expostas.

Os leitores demonstraram um gosto bastante diversificado em relação aos tipos de textos, com ênfase nos ficcionais e nos teóricos relacionados às suas áreas de atuação. Dentre os ficcionais, ganharam destaque o romance – pelo envolvimento emocional e possível apresentação de diferentes realidades – e a crônica, pela linguagem e temática cotidiana.

Ao falarem sobre as qualidades de um texto, foram unânimes ao dizer que, antes de tudo, para ser “bom” um texto deve prender a atenção e, para isso, objetividade e clareza são essenciais. O texto deve sempre atender às exigências do gênero e à sua proposta, esteja ela apresentada no título ou em um resumo. A boa redação também foi considerada por muitos, mencionando a estruturação da linguagem e a demonstração de

um amplo vocabulário. Considerou-se a temática como elemento fundamental para atrair o leitor e lhe acrescentar conhecimentos novos.

Dos “defeitos” mencionados, destacam-se a extensão e a falta de objetividade – incluindo o detalhamento desnecessário. Os leitores também manifestaram indignação ao se sentirem infantilizados pelo texto, já que buscam crescimento intelectual, mesmo nas leituras descompromissadas, com intuito de sentir prazer.

Os leitores parecem estar a par dos pactos de leitura feitos com os textos de acordo com as diferenças de propósitos enunciativos do gênero e do autor. Assim, ao ler um texto ficcional, não se surpreendem com detalhes pouco possíveis no mundo real, mas verossímeis na realidade da obra. Igualmente não esperam tanto trabalho de linguagem na leitura de um texto científico, com características de objetividade e informatividade. Agindo dessa maneira, reforçam o acordo entre texto e leitor e não têm suas expectativas frustradas.

Confirmou-se a preferência por textos subjetivos pelos indivíduos que se dedicam a áreas das ciências humanas, que também apresentaram maior disposição a interagir com o texto quando sua participação é subliminarmente requerida. A idéia de co-autoria do texto no momento da leitura parece interessante pela possibilidade de decifrar as entrelinhas, completando-as com sua visão crítica e bagagem de leituras.

O conceito de leitor/autor é bastante discutido e bem-vindo hoje, sendo poucos os que ainda insistem na idéia de uma interpretação única e limitada dos textos. No ambiente escolar, há algumas discussões em relação a isso que merecem destaque.

Problemático ainda é o ensino de leitura em nossas aulas de língua materna. Muitos professores limitam-se a ler com os alunos os textos selecionados pelos autores dos livros didáticos sem sequer fazer comentários que extrapolem o superficial. E, para completar a atividade, valem os exercícios propostos nos livros e os apêndices que acompanham os paradidáticos – quando usados –, que restringem a leitura à simples tentativa de memorização de detalhes pouco relevantes.

Devido a esse sistema de aulas de leitura, a maioria de nossos alunos ainda não reconhece que a leitura encontra-se tanto no poema presente em seu livro de português quanto nos anúncios de refrigerante, nos panfletos entregues no sinal de trânsito e nas placas informativas. Não é só do professor de português a tarefa de ensinar a ler, os docentes em geral estão aptos a mostrar alguns possíveis caminhos de leitura – afinal, são todos leitores e ensinar a ler é contextualizar o texto e explorar seus sentidos, a despeito da área. Cabe ao professor de língua materna analisar com maiores detalhes o

universo do texto e apresentar estratégias de leitura para seus vários tipos.

Guedes e Souza lembram que esse trabalho “envolve não apenas boa vontade e uma adequada teoria pedagógica; envolve uma tomada de posição e uma mudança de atitude pessoal com relação ao papel da linguagem e da língua no processo de aprendizagem e produção de conhecimento” (1999, p. 144). Por isso, o professor de língua portuguesa deve adotar o texto como presença obrigatória em suas aulas e quebrar a imagem tradicional – construída pelos alunos com a “ajuda” de certos professores – de uma língua escrita muito distante das práticas cotidianas.

A leitura, na maioria das vezes, por ser determinada pelo professor – em geral o de português – apresenta-se como tarefa escolar obrigatória. Não importa a estratégia usada para disfarçar isso, é da essência da escola escolarizar a leitura. O papel do professor é justamente atuar para que tal escolarização seja adequada. Deve-se pensar, primeiro, que tipo de leitor se quer formar.

A escolarização é um processo natural, mas é preciso interferir naquilo que vem pronto, em especial no caso dos livros didáticos, como mencionado. É comum encontrarem-se neles fragmentos ou adaptações de textos que não fazem o menor sentido. Muitas vezes, quase sempre por problemas de espaço, os autores usam tal recurso e prejudicam o entendimento do texto. São muitos os livros que apresentam esses problemas, sem contar os exercícios que se limitam a questões cujo objetivo é a cópia de fragmentos do texto ou a informação sobre o título, o nome das personagens, o lugar onde se passa a história e o nome do autor, dentre casos semelhantes. Dessa forma, não é mesmo possível que os alunos sintam-se atraídos pelas atividades de leitura, já que o que se cobra não exige nenhum esforço mental, não é nem um pouco estimulante.

Os professores precisam demonstrar amor pelo texto para que seus alunos se motivem. A leitura deve ser vista como atividade interessante e motivadora. A escola, primeiramente, deve apresentar textos que despertem a atenção do aluno e oferecer livros cujo assunto trate de seus interesses, com a sua linguagem. Depois, no processo de amadurecimento do leitor, parte-se para outras leituras, aos poucos aumentando o “grau de dificuldade”, ou seja, a postura crítica exigida perante o texto. São muitas as atividades possíveis para contribuir para a tarefa: seleção de textos, discussão de temas, a observação detalhada de uma provável polissemia relacionada ao cotidiano, as pistas que orientam para o gênero e a intenção do enunciado. É curioso notar como no primeiro segmento do Ensino Fundamental a leitura é vista de outra maneira. Há rodas

de leituras, encenações, pinturas, contação de histórias, recital de poemas e a paixão pelos livros parece presente na sala de aula, ultrapassando os muros da escola, pois vêem-se crianças escolhendo gibis nas bancas de jornal, fingindo saber ler com o livro de cabeça para baixo quando ainda não dominam o código escrito ou até mesmo brincando de contar histórias no papel do professor. Por que se perde tal encanto à medida que os anos escolares passam?

Talvez o professor precise aprender a ouvir as leituras de seus alunos, sem restringir a sua visão. Se a única leitura aceita for aquela que responde exatamente às questões formuladas pelo mestre, tira-se do aluno a capacidade de amadurecer como leitor e também o prazer da curiosidade. Não se trata de aceitar qualquer interpretação, mas mostrar que o texto deixa pistas para possíveis leituras e que extrapolar demais pode levar a fugir do foco; entretanto, deve-se arriscar. Sempre.

Na prática de leitura tradicional não existe liberdade ao se interpretar, e o aluno deve ser capaz de compreender os textos escritos, mas está limitado a uma interpretação pronta e autorizada, palavras com significados únicos. Não há construção, só decodificação. Segundo Jurado e Rojo (2006, p. 43), “o texto é explicado e não compreendido”, como se preexistisse e não fosse resultado de um processo social.

Faz-se necessário lembrar que em um texto há sempre uma intenção, uma finalidade, e o professor precisa ter consciência de que não é só o texto que apresenta intencionalidade: leitores também têm intenções e é inevitável que as transportem para o texto, para suas leituras. Vincent Jouve (2002, p. 25), ao falar sobre a legitimidade da leitura, lembra que o texto não permite qualquer leitura, mas várias, citando Catherine Kerbrat-Orecchioni, quando diz que ler “não é se deixar levar pelos caprichos de seu próprio desejo/delírio interpretativo”, pois “se se pode ler qualquer coisa atrás de qualquer texto, então todos os textos se tornam sinônimos”.

O aluno tem de estar ciente de que existe um pacto de leitura entre o texto/ autor e ele. E, no pacto, está o que é e o que não é válido para aquele texto. A questão da verossimilhança é um ponto de relevância para ser abordado em sala de aula. Por exemplo, em um texto iniciado pelo famoso “era uma vez”, é normal acontecerem coisas relacionadas ao sobrenatural, à magia, à transformação que sejam possíveis dentro daquele contexto. Cabe aos professores salientar que pistas como essas são orientações para o gênero: é uma das formas de se ensinar a ler.

O professor também precisa ter em mente quais competências o aluno deve desenvolver como leitor. É importante que consiga analisar, refletir, explicar e defender

as idéias do texto e as suas, aquelas que carrega consigo e servem para inferir na construção textual. Jurado e Rojo (2006, p. 39) cruzam as indicações da LBD e dos PCNs, chegando à conclusão de que os alunos do Ensino Médio devem “ter desenvolvido capacidades que lhe garantam conhecimento sobre as diversas manifestações da linguagem verbal, de modo a posicionar-se em relação a elas, compreendê-las, aplicá-las ou transformá-las”. Tal processo, portanto, inicia-se no Ensino Fundamental para que o aluno chegue ao Ensino Médio dominando as competências exigidas.

Enfim, é preciso que se explicita o funcionamento da leitura aos alunos para que entendam o processo e as diversas formas de se ler. O discente necessita de autonomia, de sentir-se sujeito de sua leitura, capaz de escolher a mais adequada a ele, ao contexto e ao objetivo que pretende alcançar. A leitura é uma operação em que cada indivíduo desconstrói o texto, descodificando-o e fazendo sua própria leitura. A missão do professor é dar as ferramentas para que o caminho seja percorrido. Mais importante que a técnica, deve-se levar para a sala de aula a paixão pela leitura, o prazer de ser leitor, pois dessa forma o processo de escolarização se torna mais fácil, prazeroso e envolvente, deixando impressões que se prolongam por toda a vida.

Os textos escolhidos como *corpus* desta dissertação relacionam-se à prática escolar por entrelaçarem teoria e prazer de ler, busca incessante do professor. Vêm-se os *Contos mínimos* de Heloisa Seixas como ótimos exemplos para estimular a leitura, abordando temas de interesse dos alunos em linguagem aprimorada.

2- OS GÊNEROS CONTO E CRÔNICA

O *corpus* desta dissertação é formado por textos que estão na fronteira entre o conto e a crônica. Para colaborar com a posterior identificação das características de tais gêneros no momento da análise, um pouco da teoria a respeito de cada um deles será apresentada, contendo breve histórico, traços distintivos e papel na literatura, inclusive contemporânea. Dentre o material pesquisado, procurou-se dar ênfase ao que mais se destaca no *corpus*.

2.1- O conto: origem, trajetória e características

Parece interessante iniciar um estudo sobre o conto pesquisando a origem e o significado da própria palavra “conto”. Entre verbetes de dicionários e comentários de estudiosos, a definição mais apropriada para esta dissertação aparece em *A criação literária*, em que Massaud Moisés refere-se ao conto como “história, narração, historieta, fábula, ‘caso’” (1977, p. 119). A origem da palavra não é muito precisa já que se confunde com a idéia de quantidade que o verbo contar também possui. Levanta-se a hipótese de que, na verdade, a palavra “conto” deriva do verbo contar, que, primeiramente, significava enumerar objetos e, com o passar do tempo, ganhou também o sentido de enumerar fatos.

Assim como a origem da palavra, não se pode precisar a do gênero. O hábito de ouvir e contar histórias vem acompanhando a humanidade em sua trajetória no espaço e no tempo. Afirmar uma data de início é praticamente impossível já que a origem do conto confunde-se com a do homem, com registros em todos os povos e em todas as épocas. Episódios da *Bíblia* juntam-se às histórias presentes na *Odisséia* e a clássicos como *As mil e uma noites* para marcar a presença do conto na história.

Os mais característicos contos vêm da cultura oriental. Moisés (1977) afirma que, além de *As mil e uma noites*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *Simbad* bem como

Ali-Babá e os quarenta ladrões simbolizam até hoje o que melhor se produziu em matéria de conto.

Acredita-se que tudo começou com a oralidade até passar para a escrita. Ao longo dos anos, várias mudanças ocorreram, tanto na forma quanto no conteúdo. Aos poucos, novas modalidades de contos surgiram, diferenciando-se dos contos infantis e dos contos populares, regidos agora por uma nova maneira de narrar os movimentos artísticos produzidos e o estilo individual do autor/narrador, de acordo com a época. Alguns conservam a condição de tempo de leitura como critério. Outros recorrem à condição do maior impacto, ou ressaltam sua fragrância do presente.

Das transformações ao longo do tempo, uma importante transição aconteceu no século XIV. O conto, que já ganhara registro escrito, começou a afirmar sua categoria estética, especialmente com os contos eróticos de Bocaccio. A grande modificação foi o rompimento com o moralismo didático: “[...] o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *histórias de moldura*: todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém” (GOTLIB, 2000, p. 7. Grifos do autor).

Do século XVII ao XIX surgiram ilustres representantes do gênero. Primeiro, o aparecimento dos registros de contos de Charles Perrault; depois, os estudos comparados de Grimm e a criação e teoria de Edgar Allan Poe. Foi um período de prestígio e grande divulgação, em especial no século XIX, quando o conto tornou-se forma nobre, tipicamente literária, dividindo a atenção que os leitores dedicavam ao romance. Nessa época, a expansão da imprensa foi fundamental para a divulgação dos contos por meio de revistas e jornais.

Se antes era difícil encontrar autores que executassem a tarefa de criar contos com maestria, o cenário muda nos séculos XIX e XX com o aparecimento de grande número de contistas, em uma espécie de “boom literário”. De acordo com Moisés, isso não comprometeu a qualidade da criação – “contistas de talento, em considerável número, compõem obras de primeira grandeza, numa aceleração antes desconhecida” (1977, p. 122). Citam-se nomes importantes na época: na literatura estrangeira, Balzac, Flaubert, James Joyce, Ernest Hemingway, Nicolai Gogol; e no Brasil, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Aníbal Machado, Orígenes Lessa, Rubem Fonseca, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, dentre tantos outros.

Atualmente, novos nomes surgem na literatura, como Bernardo Carvalho, Cíntia Moscovich, Rubens Figueiredo e Heloisa Seixas. Esses autores foram responsáveis por algumas mudanças na forma. Uma das mais significativas foi acentuar sua brevidade. Há contos de uma só página, de pouquíssimas linhas, mas que concentram a essência do gênero. Muitos contos contemporâneos têm a ação reduzida, não focalizam tanto as personagens e confiam na participação do leitor para compor sua trama. Em alguns casos, como nos *Contos mínimos* na pesquisa analisados, os textos chegam a assemelhar-se à crônica, em uma mistura entre os gêneros a ser detalhada posteriormente.

O conto é um dos gêneros textuais da prosa de ficção. Há os que lhe admitem teoria específica e aqueles que não, por pensarem que a sua associa-se a uma teoria geral da narrativa. O que se pode afirmar é que, embora sujeito às regras gerais da narrativa, ele tem características que o particularizam, diferenciando-se dos outros gêneros.

Das características específicas do conto, pode-se dizer que a unidade dramática é a mais importante, já que nele tudo deve girar em torno de um único objetivo, levar para um mesmo ponto. Massaud Moisés (1977) compara o conto a um ovo, pelo seu aspecto completo, fechado, em que as unidades que o compõem devem estar em harmonia. Isso o diferencia do romance e da novela, constituídos por vários conflitos ao longo do enredo. No conto, diferentemente, há uma unidade dramática, em que apenas uma ação é importante e tudo se direciona para ela. Se há a necessidade de ações anteriores ou futuras aparecerem para compor a história, o contista o fará em forma de síntese, sem jamais perder o foco do conflito principal.

Além da ação única, o lugar onde se passa a história normalmente também é um só, dificilmente há deslocamento geográfico. Se houver, os outros lugares apresentados serão vazios de dramaticidade, já que todos os elementos devem contribuir para a unidade dramática, que restringe o âmbito de circulação das personagens. Na maioria das vezes, o cômodo de uma casa, uma rua ou um ambiente comercial satisfazem às necessidades do enredo.

Nesse ponto, a descrição é de grande valia para compor o cenário em que se passa a história. Com a ausência de movimento, tem-se a oportunidade de observar onde a trama se passa, mesmo nas poucas linhas dedicadas à caracterização do ambiente. Não é comum uma descrição detalhada porque o foco não deve desviar-se da ação.

O mesmo acontece com o tempo: o período em que ocorre a narrativa é cronológico e curto, não passa de dias, ou até mesmo de horas, de minutos – o que conserva a unidade do conto. Não importa o que aconteceu antes ou o que virá depois, só se realça o momento central da ação, do drama. O conto é objetivo e o tempo determinado contribui para isso.

A objetividade do conto aparece igualmente em sua linguagem. Excessos não são bem vistos – tudo deve ser pensado e medido, pois é preciso conseguir o máximo utilizando o mínimo de recursos, sem esquecer que qualquer intenção volta-se para a conquista do leitor e nada pode escapar a ele. Até mesmo as metáforas devem ser facilmente compreendidas, sem armadilhas para o leitor ou abstrações que desviem sua atenção da unidade que o conto representa.

De grande importância à linguagem do conto é o diálogo. Moisés salienta dizendo que “o conto, por ser estofado eminentemente dramático, deve ser, tanto quanto possível, dialogado” (1977, p. 129). A justificativa é que o verdadeiro drama aparece na fala das personagens, não no restante. “O diálogo constitui, portanto, a base expressiva do conto” (1977, p. 129). O estudioso condena os que não usam tal ferramenta, pois mais difícil que narrar é dar vida às personagens através de suas falas e só os “contistas de primeiro plano, como Machado de Assis [...], chegam ao requinte de escrever um conto inteiramente dialogado” (1977, p. 129).

Em relação às personagens, são poucas as que integram o conto – o que se afina com as outras características, sempre reduzidas ao máximo. Não seria conveniente que toda a economia de dramaticidade, tempo e ação fosse quebrada por um número exagerado e desproporcional de personagens; em muitos casos duas são suficientes para compor um texto apurado. Embora raros, existem contos compostos até por uma única personagem, o que implica a atuação, mesmo indireta, de outra figura para formular o conflito. É possível que, além das protagonistas, outras apareçam, mas sejam apenas citadas e não intervenham na trama, funcionando como pano de fundo.

As personagens do conto tendem a ser planas, não crescem diante dos leitores, mostram somente um recorte de sua personalidade naquele curto período de tempo. Nesse caso, as descrições também são poupadas. Mesmo em relação às protagonistas, algumas poucas características bastam, afinal, nada pode desviar a atenção dos acontecimentos.

Por ser bastante objetivo, quanto à forma, o conto é breve. Nada deve sobrar, assim como no romance nada pode faltar. O tamanho é uma das características que o

diferenciam de outros gêneros, mesmo, para muitos, parecendo um argumento fraco para a diferenciação. A questão, segundo Norman Friedman (1958)¹, não é “ser ou não ser breve”, mas “provocar ou não maior impacto no leitor”. No caso, o conto pode até ser formado por dois ou mais episódios. Dessa forma, suas ações são independentes, enquanto no romance tradicional dependem intrinsecamente do que vem antes e depois. Há um conto quando as ações são apresentadas de maneira diferente de como acontece no romance: “ou porque a ação é inerentemente curta, ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. A base diferencial do conto é, portanto, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 2000, p. 64).

Norman Friedman chega à conclusão de que “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (*apud* GOTLIB, 2000, p. 64).

Em relação ao romance, o conto, enquanto gênero, diferencia-se não somente por ser menor, mas também por sua dramaticidade estar condicionada ao relato de uma única situação. Seus personagens são, em geral, retratados rapidamente, com poucos detalhes. “O que não se pode afirmar é que uma estória é curta porque tem *um número reduzido de palavras* ou porque tem *mais unidade* ou porque enfoca *mais o clímax que o desenvolvimento* da ação” (GOTLIB, 2000, p. 64. Grifos da autora). O que se deve considerar é como aparecem tais combinações em cada conto.

Com base nas características principais do gênero, seus autores criam diferentes formas de apresentar tais narrativas. Dentre as muitas existentes, algumas merecem destaque pelo histórico de tradição e, neste trabalho, pelo *corpus* analisado.

a) **conto fantástico**: de criação atribuída ora ao alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ora ao francês Jean-Jacques Ampère, é a narrativa curta inspirada na ilusão e muitas vezes no fantasmagórico, que não deve ser confundida com as narrativas maravilhosas, como as de Charles Perrault, ligadas à fantasia pura e a um “alheamento ao espírito”, segundo R. Magalhães Júnior (1972, p. 66);

b) **conto moral**: de bastante prestígio no passado, surgiu como continuidade das fábulas, com o mesmo objetivo de mostrar exemplos acompanhados de uma moral. Na Idade Média, era usado para tornar mais estimulantes os sermões religiosos;

¹ FRIEDMAN, Norman. *What makes a short story short?* *Apud* GOTLIB, 2000, p. 64.

c) **conto policial**: tem como característica a presença de detetives habituados a resolver crimes por meio de pistas e inteligentes deduções. R. Magalhães Júnior (1972) identifica a origem desse tipo de conto na Bíblia, especialmente nas passagens que mencionam as descobertas do profeta Daniel. Apesar das muitas histórias criadas ao longo do tempo, foi na figura de Sherlock Holmes que o conto policial eternizou-se.

d) **conto breve**: conforme denominado, apresenta curta extensão. Poupam-se as descrições, focalizando o episódio. O mais importante nesse tipo de conto é preservar a unidade, sem que seja preciso acrescentar uma única palavra.

Atualmente, o conto tradicional abre espaço para formas variadas, como o miniconto, que buscam sua essência e acrescentam outras características, fazendo modificações a fim de atender ao leitor contemporâneo e dar vida nova à literatura brasileira.

Para finalizar as observações sobre o gênero, segue o conto de Sérgio Sant'Anna, que usa a metalinguagem para mostrar aos leitores o que serve (ou não) de matéria para a elaboração de um conto. Trata-se de um conto em que ao artista está diante do papel, do “território vazio”, levantando a questão da relação autor/leitor e o propósito da escritura. Na primeira parte do texto, há uma tentativa de contar uma história tradicional, vê-se o narrador-escritor divagar abertamente sobre o processo de criação de personagens (o cavalo, por exemplo), sobre histórias que começam e são abandonadas (a do homem e do cavalo, dos postes, dos barracos, do menino, do macaco), que têm parte delas aproveitadas para compor outras histórias, mostrando que certas idéias persistem, perturbam o autor, assim como os zumbidos recorrentes.

A inquietação do autor ao declarar sua (in)capacidade de criação – que, paradoxalmente, é o que realmente resulta em criação – revela-se no décimo segundo parágrafo que diz: “Às vezes, porém, aqui é tão monótono (...) uma angústia quase silenciosa.” A questão do martírio do artista, por si só, já é um traço de metalinguagem. Não faltam exemplos no conto, a começar pelo título, de duplo sentido, que tanto alude à negação do gênero conto quanto à ação de contar ou não algo. Soma-se a isso a conversa constante com um suposto leitor e a certeza de que tudo o que está sendo feito é ilusão (são todos de papel e tinta).

Conto (não conto)

Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça vôo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor. E o que é também o silêncio se não existem ouvidos? Perguntem, por exemplo, a esses arbustos. Mas arbustos não respondem. E como poderiam responder? Com o silêncio, lógico, ou um imperceptível bater de suas folhas. Mas onde, como, foi feita essa divisão entre som e silêncio, se não com os ouvidos?

Mas suponhamos que existissem, um dia, esses ouvidos. Um homem que passasse, por exemplo, com uma carroça e um cavalo. Podemos imaginá-los. O cavalo que passa um dia e depois outro e depois outro, cumprindo sua missão de cavalo: passar puxando uma carroça. Até que um dia veio a cobra e zás: o sangue escorrendo da carne do cavalo. O cavalo propriamente dito – isto é, o cérebro do cavalo – sabe que algo já não vai tão bem quanto antes. Onde estariam certos ruídos, o eco de suas patas atrás de um morro, o correr do riacho muito longe, o cheiro de bosta, essas coisas que dão segurança a um cavalo? Onde está tudo isso, digam-me?

O carroeiro olha tristemente para o cavalo: somos apenas nós dois aqui neste espaço, mas o cavalo morre. Relincha, geme, sem entender. Ou entendendo tudo, com seu cérebro de cavalo. Diga-me, cavalinho: o que sente um cavalo diante da morte?

Diga-me mais, cavalinho: o que é a dor de um homem quando não há ninguém por perto? Um homem, por exemplo, que caiu num buraco muito fundo e quebrou as duas pernas. Talvez essa dor devore a si mesma, como uma cobra se engolindo pelo rabo.

Mas tudo isso é nada. Não se param as coisas por causa de um cavalo. Não se param as coisas nem mesmo por causa de um homem. Esse homem que enterrou o cavalo, não sem antes cortar um pedaço da sua carne, para comer mais tarde. E agora o homem tinha que puxar ele mesmo a carroça. E logo afastou do pensamento a dor por causa de seu cavalinho querido. O homem agora até tinha raiva do cavalo, por ele ter morrido. O homem estava com vergonha de que o vissem – ele, um ser humano – puxando uma carroça. Mas por que seria indigno de um ser humano puxar uma carroça? Por que não seria indigno também de um cavalo? Ora, um cavalo não liga para essas coisas, vocês respondem. No que têm toda a razão.

E, afinal, não podemos saber se o viram ou não, o homem puxando sua carroça, pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa. Mas de uma coisa temos certeza: esse homem também encontrou um dia sua hora. E talvez – porque não tinha mãe, nem pai, nem mulher, nem filhos ou amigos – ele haja se lembrado, na hora da morte, de seu cavalo. O homem pensou, talvez, que agora iria encontrar-se com o cavalo, do *outro lado*. Sim, do outro

lado: de onde vêm os ecos e o vento e onde se encontram para sempre homens e cavalos.

Para esse outro lado há uma linha tênue, que às vezes se atravessa – uma fronteira. Essa linha, você atravessa, retorna; atravessa outra vez, retorna, recua de medo. Até que um dia vai e não volta mais.

Aquele homem, no tempo em que atravessava este espaço aqui, beirando a fronteira do outro lado, gritava para escutar o eco e sorria para o cavalo. O homem tinha certeza de que o cavalo sorria de volta, com seus enormes dentes amarelos. O homem era louco. Mas o que é a loucura num espaço onde só existe um homem e um cavalo? E talvez o cavalo sorrisse mesmo, de verdade, sabendo que ali não poderiam acusá-lo de animal maluco e chicoteá-lo por causa disso.

Depois foram embora o homem e o cavalo. O cavalo, para debaixo da terra, alimentar os vermes que também ocupam este espaço, apesar de invisíveis. Principalmente porque não há olhos para vê-los. Já o homem foi morrer mais longe. E ficou de novo este território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Não sabemos por quanto tempo, pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, movimentando-se no espaço.

Mas, subitamente, eis que este território é de novo invadido. Vieram outros homens e máquinas, acenderam fogo, montaram barracas, coisas desse tipo, que os homens fazem. Tudo isso, imaginem, para estender fios em postes de madeira. (Fios telegráficos, explicamos, embora aqui se desconheçam tais nomes e engenhos.) Então o silêncio das noites e dias era quebrado por um tipo diferente de zumbidos. Mas para quem esses zumbidos, se aqui ninguém escuta, a não ser os insetos? E de que valem novos zumbidos para os insetos, que já os produzem tão bem? Sim, vocês estão certos: os zumbidos destinavam-se a pessoas mais distantes, talvez no lugar onde morreu o dono do cavalo. O que não nos interessa, pois só cuidamos daqui, deste espaço.

Mas, de qualquer modo, todos eles (insetos, cobras, animaizinhos cujo nome não se conhece, sem nos esquecermos dos vermes, que haviam engordado com a carne do cavalo) sentiram-se melhor quando vieram outros homens – bandidos, com certeza – e roubaram os postes, fios e zumbidos. Agora tudo estava novamente como antes, tudo era normal: um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma pequena cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação – e a cravar seus dentes numa folha.

Às vezes, porém, aqui é tão monótono que se imagina ver um vulto que se move por detrás dos arbustos. Alguém que passa, agachado? Um fantasma? Mas como, se há soluços? Por acaso soluçam os fantasmas? Mas o fato é que, de repente, escutam-se (ou se acredita escutar) esses lamentos, uma angústia quase silenciosa.

Ah, já sei: um menino perdido, a chorar de medo. Ou talvez um macaquinho perdido, a chorar de medo. Ah, apenas um macaquinho, vocês respiram aliviados. Mas quem disse que a dor de um macaquinho é mais justa que a dor de um menino?

Mas o que estão a imaginar? Isso aqui é apenas um menino – ou macaquinho – de papel e tinta. E, depois, se fosse verdade, o menino

poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem. No caso do macaquinho, tornar-se um macacão. Um desses gorilas que batem no peito cabeludo, ameaçando a todos. Talvez porque se recordasse do medo que sentiu da cobra. Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E, portanto, não há motivos para sustos.

Pois aqui é somente um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Quase um deserto, onde até os pássaros voam muito alto. Porque depois, em certa ocasião, houve uma aridez tão terrível que os arbustos se queimaram e a cobra foi embora, desiludida. No princípio, os insetos sentiram-se muito aliviados, mas logo perceberam como é vazia de emoções a vida dos insetos quando não existe uma cobra a persegui-los. E também se mandaram, no que logo foram seguidos subterraneamente pelos vermes, que já estavam emagrecendo na ausência de cadáveres.

Então aqui ficou um território ainda mais vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Nem mesmo uma cobra a insinuar-se pelas pedras e pela vegetação. Pois não há vegetação e, muito menos, cobras.

Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. E uma coisa que não é uma história talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha.

Mas contar o que, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar.

(SANT'ANNA, Sérgio. "Conto (*não* conto)".
In: MORICONI, Ítalo. (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, pp. 518-521)

2.2- A crônica: leituras do cotidiano

Para iniciar este estudo sobre a crônica, o primeiro passo, como no conto, é observar a origem etimológica da palavra e a respectiva definição no dicionário.

De acordo com Antônio Geraldo da Cunha, no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (1986), crônica vem do francês "*chronaxie*. sf. 'Narração histórica, feita por ordem cronológica' 'seção ou coluna de jornal ou de revista, que trata de assuntos da atualidade'. Do latim *chronica* –*orum* pl., deriv. do gr. *Chronikós*".

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) apresenta o seguinte verbete:

Crônica s.f. 1. HIST compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo [Originalmente a crônica limitava-se a relatos verídicos e nobres; entretanto, grandes escritores a partir do sXIX passam a cultivá-la, refletindo, com argúcia e oportunismo, a vida social, a política, os costumes, o cotidiano etc., do seu tempo em livros, jornais e folhetins.]

4. p. ext. JOR coluna de periódicos, assinada, com notícias, comentários, algumas vezes críticos e polêmicos, em torno de atividades culturais (literatura, teatro, cinema etc.), de política, economia, divulgação científica, desportos etc., atualmente tb. abrangendo um noticiário social e mundano.

6. LIT texto literário breve, em geral narrativo, de trama quase sempre pouco definida e motivos, na maior parte, extraídos do cotidiano imediato.

7. p. ext. LIT prosa ficcional, relato com personagens e circunstâncias alentadas, evoluindo com o tempo [...].

Nota-se que o sentido primeiro apresentado nos dicionários não é o que se entende por crônica hoje, mas a origem desse gênero atualmente tão popular. A crônica atual nasceu no formato de narrativas que registravam acontecimentos históricos, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, que relatava ao rei D. Manuel as descobertas em terras brasileiras. Caminha registrou o tempo presente, os costumes da terra explorada, comportando-se como um cronista do descobrimento. Outros produziram textos como os dele: relatando o cotidiano da época e contribuindo para a História, já que temos notícias daquele tempo com base em seus escritos. Todos fizeram crônicas no sentido primeiro da palavra, apesar de o valor literário de tais documentos ser questionado. Nesses relatos, detalhes aparentemente insignificantes são mostrados, tornando-se fundamentais para formar uma unidade. Eis o princípio básico da crônica: o registro do circunstancial.

Durante muito tempo esse conceito do gênero existiu. Até mesmo quando surgiram os primeiros textos semelhantes aos de hoje. Só com o advento da literatura jornalística a crônica foi perdendo o caráter histórico e assumindo as feições atuais, sem deixar de constituir um registro dos costumes da época.

O modelo de crônica contemporâneo nasceu na França, no século XIX, e foi bem-aceito no Brasil com o nome de folhetim. A diferença para a crônica atual estava, principalmente, no lugar que o veículo de comunicação dedicava a esse texto: um espaço no rodapé do jornal com o objetivo de entreter o leitor em meio às notícias,

composto de pequenos contos e artigos, poemas e breves ensaios. Faz-se necessário distinguir os dois tipos de folhetim que circulavam na época: o folhetim-romance e o folhetim-variedades.

O folhetim-romance fez bastante sucesso na época do romantismo. Os autores publicavam romances em capítulo, prendendo a atenção do leitor, que se via obrigado a comprar o exemplar seguinte para ler a continuação da história, o que agradava muito aos editores, que consideravam o folhetim uma espécie de atrativo para o jornal, assegurando as vendas.

Diversos romances consagrados foram publicados primeiro em formato de folhetim, entre eles: *O guarani* (1857), de José de Alencar, *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1911). Também foram folhetinistas – ou seja, cronistas do século XIX – Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Raul Pompéia e Olavo Bilac.

A outra espécie, que deu origem ao gênero crônica, foi o folhetim-variedades, com matérias diversificadas sobre os fatos que comentavam e registravam a vida cotidiana de então. Considera-se tal vertente literária como prova de que a literatura brasileira estava crescendo e seduzindo leitores. Nesse espaço, vários talentos apareceram, conquistaram o público e transformaram-se em grandes escritores da época.

Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito, em *A crônica: história, teoria e prática* (1993), traçam um interessante paralelo entre os cronistas da época e os contemporâneos. Sempre foi assunto da crônica o exercício da metalinguagem, a crônica sobre a crônica, o ato de fazer o texto, que perturba a vida dos autores, tirando-lhes noites de sono e fazendo com que a falta de imaginação para produzir um texto com data de entrega marcada seja o próprio tema e resulte em belos textos.

No trecho abaixo, Alencar, na época folhetinista do *Correio Mercantil*, declara as dificuldades de seu ofício, discutindo a origem daquele tipo de narrativa e a árdua missão de escrever sobre tudo um pouco e agradar a todos:

É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório

onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada idéia.

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá *sota e basto* a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

[...] O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível.

(“Ao correr da pena”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, pp. 647-649. *Apud* BENDER, Flora Christina e LAURITO, Ilka Brunhilde. In: *op. cit.*, pp. 17-19).

Machado de Assis também dedica algumas linhas a comentários desse tipo, reforçando a idéia de literatura jornalística:

[...]

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo [...].

Não é nada, é o cálculo e o dever que vêm pedir da abstração e da liberdade – um folhetim! Ora, quando há matéria e o espírito está disposto, a coisa passa-se bem. Mas quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao *far niente*, então é um suplício...

Um suplício, sim.

Os olhos negros que saboreiam essas páginas coruscantes de lirismo e de imagens, mal sabem às vezes o que custa escrevê-las.

(“Miscelânea/Aquarelas”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, pp. 958-959. *Apud*

BENDER, Flora Christina e LAURITO, Ilka Brunhilde.
In: *op. cit.*, p. 20).

Além deles, outros cronistas dedicaram e dedicam a atenção para sua produção no ato de escrever as crônicas. Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Rubem Braga, separados por um século dos escritores citados, também exerceram a metalinguagem ao falar do que perturba a atividade do cronista, das horas de pouca inspiração e assunto bem como da pretensa superficialidade do gênero, cobrada por todos, mesmo que o tema não fosse lá tão banal.

O interessante é que no tempo de Alencar e Machado a discussão sobre a crônica aparecia no meio de outros pontos que precisavam estar no folhetim, como os comentários sobre a ópera da noite anterior, os bailes e recepções e a política – ainda hoje matéria favorita de muitos cronistas. Dessa forma, os folhetinistas freqüentavam os salões e ficavam a par dos acontecimentos da sociedade, por isso tão árduo era considerado o ofício desse profissional.

Originou-se da exigência de não ficar apenas na redação do jornal à espera das novidades o fato de alguns escritores modificarem seus textos ao sair para investigar e colher material suficiente para render um folhetim. Assim, a notícia do dia-a-dia transformava-se em literatura nas mãos dos talentosos escritores e confirmava cada vez mais o nascimento de um gênero literário. O que começou no Romantismo expandiu-se, chegando até o Pré-modernismo, quando João do Rio, cronista carioca por excelência, consagrou-se ao trazer para suas crônicas a vida dos morros e da malandragem carioca vestidas de literatura. Com o pseudônimo que o popularizou, Paulo Barreto renovou a crônica, registrando hábitos, marcas sociais da época e também apontando os problemas da cidade rodeada de belezas naturais. Alguns estudiosos consideram-no o criador da crônica social moderna.

Em alguns momentos da história da crônica, em especial na época do Modernismo, ela foi arma de luta, servindo de veículo direto para denúncias, repleta de críticas e contagiada por impressões pessoais, que muitas vezes atacavam o estilo de escritores – como Alberto de Oliveira e Coelho Neto – que se serviam da linguagem clássica e parnasiana tão desprezada pelos modernistas por se afastar do jeito brasileiro de falar.

Com a morte dos últimos autores que traziam vestígios da linguagem que cultuava a norma culta, ficou apenas a geração moderna, dividida entre os que tinham a intenção de revitalizar a crônica na literatura e os que priorizavam outros gêneros.

Atingiu-se um estágio maduro e consistente no terreno da crônica que veio consolidar-se ainda mais com o aparecimento de Rubem Braga, considerado o maior cronista da modernidade e marco de uma nova era.

Juntamente com Rubem Braga vieram outros grandes cronistas que fizeram da crônica um verdadeiro gênero literário, deixando de lado o rótulo de gênero menor. Dentre eles, Fernando Sabino, Ivan Lessa, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Nelson Rodrigues, Mário Quintana, Raquel de Queiroz, Otto Lara Rezende e outros mais recentes, como Luis Fernando Veríssimo, Lourenço Diaféria, Carlos Heitor Cony, Moacyr Scliar, Millôr Fernandes, Tutty Vasques, Zuenir Ventura e João Ubaldo Ribeiro, cada um com seu estilo. Da geração atual, destacam-se Marcelo Mirisola, Artur Dapieve, João Paulo Cuenca, Adriana Falcão e Heloisa Seixas.

2.2.1- Características da crônica

A crônica veio da França e se adaptou tão bem ao Brasil que rapidamente assumiu características próprias da brasilidade, particularmente a carioca. Em comentário sobre o gênero, Ivan Lessa² diz ser uma especialidade brasileira por alguns motivos: nosso fôlego literário curto, que não é um defeito; a consciência da fugacidade das coisas e conseqüente necessidade de registrá-las; e, por sabermos dessa constante efemeridade, é um hábito nosso celebrar cada instante.

Por ser publicada em um veículo diário ou, no caso das revistas, semanal, tem vida breve e sua lembrança dura até o virar da página, o dia seguinte, ou no máximo a próxima edição da coluna. Algumas vezes essa existência é perpetuada em um livro, mas corre o risco de perder a essência, pois a temática está diretamente ligada ao acontecimento cotidiano e, algum tempo depois, fora do contexto temporal, pode não fazer mais sentido. Por isso, ao reunirem crônicas em um único volume, os autores dão preferência àquelas que não remetem diretamente ao que seria notícia de jornal.

Caracteriza-se pelo gênero de linguagem leve, frouxa, envolvente, com a finalidade de entreter. É voz corrente que, para Vinicius de Moraes, a crônica é uma narrativa curta de tom quase sempre coloquial, uma “conversa fiada” que recebe tratamento literário. Seus temas são os mais variados: tudo que passar pelos olhos e

² http://www.releituras.com/ivanlessa_cronica.asp, consulta em 15/03/2006.

ouvidos do cronista e resultar em frases interessantes. Pode-se tratar de dor, saudade, uma cena no sinal de trânsito, observar um idoso que caminha na praia ou acena da janela, uma criança que brinca no jardim, ou se pode lembrar da criança que ficou para trás. Fala-se também de política, costumes e da falta do que falar – assunto recorrente para muitos cronistas.

Normalmente o espaço da crônica é a cidade, mas nela pode aparecer qualquer lugar. O Rio de Janeiro, durante muito tempo, foi privilegiado por concentrar um grande número de cronistas, recebendo belas homenagens. Por isso, chegou-se a dizer que a crônica seria um gênero essencialmente carioca. Apesar da afirmativa não se constituir de todo verdadeira, Artur da Távola³ diz que um dos pré-requisitos da crônica é ser “irreverente como um carioca”.

Alguns autores classificam as crônicas em tipos. Afrânio Coutinho (1967) separa-as de acordo com a natureza do assunto ou pelo movimento interno delas. Assim, tem-se:

a) **crônica narrativa**: que tem como eixo uma história, aproximando-se do conto;

b) **crônica metafísica**: caracterizada por conter reflexões filosóficas sobre o homem e os acontecimentos que o cercam;

c) **crônica-poema em prosa**: chamada por alguns de crônica lírica, é a que traz à tona os aspectos sentimentais, nostálgicos e extravasa a alma do artista ao deparar-se com o espetáculo da vida, as paisagens ou qualquer episódio significativo para ele.

d) **crônica-comentário**: aquela em que o cronista tece comentários sobre os acontecimentos cotidianos, apresentando uma visão crítica da realidade. Em alguns casos, aproxima-se do ensaio.

Seria interessante acrescentar à lista a **crônica de humor**, tão comum na literatura atual, representada especialmente por Veríssimo. Nela, o intuito é fazer rir, e, na maioria das vezes, criticar ironicamente os costumes, mesmo tratando de assuntos muito sérios.

A classificação acima não é rígida, encontrando-se comumente um tipo entrelaçado a outro.

Outro elemento característico da crônica é a descrição. Já que os cronistas ocupam-se em retratar o cotidiano, uma de suas preocupações é descrever, muitas vezes

³ <http://intervox.nce.ufrj.br/~edpaes/lit-jor.htm>, consulta em 15/04/2006.

com minúcia, o cenário em que se passa a história. Isso acontece especialmente no caso da crônica narrativa. A estratégia é válida porque só os olhos do cronista enxergam o escondido na correria do dia-a-dia que o homem comum não consegue captar.

Em certos momentos, a crônica, especialmente a narrativa, afasta-se da temática do cotidiano e se focaliza mais no enredo, sendo confundida com o conto – o que se detalhará em outro tópico nesta dissertação.

Como feito com o conto, encerra-se a exposição das características do gênero crônica apresentando um texto em que Luis Fernando Veríssimo se propõe a falar do que pode inspirar os cronistas a elaborar seus textos, do fazer literário na visão de um cronista. O autor traz a metalinguagem ao mostrar algumas das opções de temas que têm os cronistas para escrever seus textos. Ele diz que a inspiração vem de qualquer lugar e o texto pode resultar em um comentário de um assunto em evidência, ser “pura invenção” ou o resultado de uma motivação exterior como um incidente – que é o que dá origem a “Nasce uma crônica”.

Veríssimo ainda deixa claro que esse registro do circunstancial muitas vezes causa angústia ao escritor, já que nem sempre as idéias surgem. E ressalta que os autores da atualidade não podem mais “enganar” o leitor falando sobre a falta de assunto. Com humor, ele apresenta idéias relevantes sobre o gênero crônica que comprovam as características mencionadas.

Nasce uma crônica

A moça era bonita, chamava-se Fabíola e me perguntou como nascia uma crônica. Entre outras coisas. Ela era repórter do jornal da universidade de Ouro Preto e estava me entrevistando, uma tarefa que eu não desejo a ninguém, enquanto uma câmera de TV gravava tudo. Dei a resposta de sempre. Qualquer coisa pode originar uma crônica. Às vezes há um assunto em evidência que você é obrigado a comentar, às vezes é uma coisa, assim, impressionista, às vezes é pura invenção, uma frase que sugere uma história, ou um cheiro no ar, ou um incidente banal... Os mistérios, enfim, da criação. Etcetera, etcetera. Não há vezes em que as idéias simplesmente não vêm? Há, há. Acontece muito. Com os anos as idéias parecem que vão ficando cada vez mais longe, enquanto o seu poder de convocá-las diminui. Você chama e elas não se aproximam. Você grita por socorro e elas continuam longe, lixando as unhas. Você espreme o cérebro e não pinga nada. E hoje nenhum cronista que se respeite pode recorrer ao velho truque de, não tendo assunto, escrever sobre a falta de assunto. Ou desperdiçar papel caro e o tempo do leitor com um parágrafo inteiro só de introdução.

Terminada a entrevista, a moça tira um livro meu da sua bolsa. Vai pedir meu autógrafo. Mas ela mesma usa a caneta para escrever alguma coisa no livro antes de passá-lo para mim. Estranho. Ela está me dando meu próprio livro autografado por ela? Leio o que ela escreveu: “Luis: a sua braguilha está aberta.” A minha braguilha estava aberta. Passei por Ouro Preto e dei toda a entrevista com o zíper da calça aberto. Naquela situação em que, na infância – no meu caso, pré-zíper – nossas mães avisavam que o passarinho poderia fugir. Felizmente, meu passarinho já se resignou ao seu lugar. Nada de mais apareceu, a não ser que a câmera tenha flagrado algo. E eu disse para a Fabíola que ali estava um exemplo de como nasce uma crônica. Eu fatalmente usaria aquilo, num dia de idéias distantes.

(VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Nasce uma crônica”. In: *O Globo*, 01/05/2003).

2.2.2- Crônica: gênero jornalístico e/ou literário?

Por aparecer em um veículo de publicação caracterizado pela informação e, ao mesmo tempo, relatar o cotidiano de forma subjetiva, a questão do gênero é freqüentemente uma incógnita ao se tratar de crônica. Não restam dúvidas de que há ali um misto entre jornalismo e literatura. O grande desafio do cronista está justamente em transformar o fato, a simples informação, em texto artístico. Seus comentários precisam afastar-se da linguagem denotativa, ganhando subjetividade.

Para se adequar ao tempo de que seu leitor dispõe no café-da-manhã ou no intervalo entre uma atividade e outra, o ritmo da crônica é ágil – herança recebida do jornal, cuja vida útil é de 24 horas, não mais. Essa agilidade encontra-se na arrumação das palavras, que algumas vezes parecem soltas, mas nunca desarrumadas, apenas mais próximas da oralidade. É um diálogo entre cronista e leitor, baseado em algo tirado do cotidiano. O valor literário vem pela capacidade do autor de levar refinamento àquele texto tão familiar, de apresentar clareza e não ser simplista, atingindo o grande público.

Tudo isso coloca em questão a validade da crônica como literatura. Para alguns, ela é vista como um gênero menor por não apresentar a sofisticação dos romances, mas fica nítido que sua elaboração literária existe e é fundamental. Não há nada mais literário do que transformar uma simples situação do dia-a-dia em um diálogo cheio de indagações e reflexões sobre a problemática da vida.

Eduardo Portella argumenta a respeito:

O que interessa é que a crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal ou periférico do fazer

literário, é o próprio fazer literário. E quando não o é, não é por causa dela, a crônica, mas por culpa dele, o cronista. Aquele que se apega à notícia, que não é capaz de construir uma existência além do cotidiano, este se perde no dia-a-dia e tem apenas a vida efêmera do jornal. Os outros, esses transcendem e permanecem. (*op. cit.*. Apud BENDER, Flora Christina e LAURITO, Ilka Brunhilde. In: *op. cit.*, p. 53).

Com isso, reforçam-se as palavras de Artur da Távola ao dizer que a crônica é a literatura do jornal e o jornalismo da literatura e o cronista é o poeta dos acontecimentos do dia-a-dia.

2.3- Conto e crônica: interseções

Muitas são as discussões a respeito do limite entre os gêneros textuais. Para alguns estudiosos, as fronteiras são bastante precisas e a hipótese de ora vê-los fundidos não existe. Há, entretanto, os que admitem casos em que um gênero invade o espaço do outro para, na verdade, enriquecer o texto. Não há por que não aceitar uma modificação que contribua para a evolução da literatura.

No caso das narrativas, não é de se estranhar que apareçam agrupadas de acordo com algumas características que marcam um gênero. Nadia Gotlib (2000) lembra que, ao longo da história, houve épocas em que para cada gênero havia um público e certas regras seguidas; em outros momentos os limites entre eles diminuíram, aumentando as possibilidades de mistura das características. Vale lembrar que as classificações existentes, no início, resumiam-se em um único gênero. O caso da fusão entre conto e crônica mostra claramente como os gêneros podem completar-se. Não no sentido de que estão incompletos, mas de que um pode ceder ao outro suas características se a intenção é conseguir um novo efeito. Assim, ganha o leitor, que tem a oportunidade de, em um único texto, encontrar as virtudes de mais de um gênero.

Por vezes, cronistas extrapolam os comentários sobre o cotidiano, produzindo um texto que se assemelha ao conto por apresentar uma história curta, com poucos personagens, algumas vezes um ágil diálogo e, principalmente, unidade de ação, tempo e espaço. Como jornais e revistas exigem certa linguagem, extensão e profundidade, a tentativa de levar o conto para esses veículos de publicação certamente esbarra na

crônica, proporcionando a fusão dos dois gêneros, sendo desnecessário estabelecer uma rígida fronteira entre ambos.

Ao aproximar-se do conto, a crônica beira uma linha tão tênue que parece impossível delimitar onde termina um e começa o outro. Isso acontece, em geral, com a crônica narrativa, que apresenta personagens e características comuns ao conto. Há, porém, pontos que podem ser observados para eliminar dúvidas. No conto, tudo é mais durável, denso, analisado. Na crônica, mora o superficial, breve, momentâneo, e não há sequer a intenção de finalizar a história, que fica suspensa, inacabada, para que o leitor crie seu final. No fundo, torna-se desnecessário estabelecer uma rígida fronteira entre os dois gêneros, pois ambos podem complementar-se. Tal mistura é uma das características de uma literatura rica.

Eduardo Portella, ao falar da crônica, menciona sua desestrutura e ambigüidade como características que a enaltecem. E acrescenta que “tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. *Os gêneros literários não se excluem: incluem-se*” (1993, p. 53. Grifo meu).

Heloisa Seixas, ao aventurar-se na mistura dos gêneros produzindo os *Contos mínimos*, realiza tarefa semelhante à de Rubem Braga, considerado o maior cronista moderno, que, ao escrever a crônica “A grande festa” (Anexo I), produz um texto muito próximo do conto – observado pela própria Heloisa.

Outras uniões entre os gêneros textuais podem ser encontradas na literatura. Servem de exemplo a carta-bilhete e o poema-receita. Carlos Drummond de Andrade foi um dos que ousaram fazer tal junção. No poema “Receita de Ano Novo” (Anexo II), o autor apresenta a estrutura de uma receita, na qual enumera o que **não** se deve fazer para se ter um bom ano novo. O mesmo acontece em “Receituário sortido” (Anexos III), em que uma série de palavras, formadas a partir de outras que aparecem no início de cada estrofe, sugerem nomes de medicamentos, como se fizessem parte de um receituário.

Não só na literatura aparecem as fusões entre os gêneros. Na música, os exemplos são muitos, em sua maioria ligados ao samba: samba-canção, samba-rock, ópera-samba e sambolero. Alterando batidas e compassos, apropriando-se de instrumentos normalmente utilizados em outros gêneros musicais, surgem novos ritmos.

Pelos exemplos dados, vê-se que a mistura de gêneros só tem a contribuir para o enriquecimento dos textos, merecendo destaque os autores que para tal colaboram.

3- ESTILÍSTICA: A OPÇÃO POR UM ESTUDO

Ao observar os *Contos mínimos* – textos que compõem o *corpus* desta dissertação –, notaram-se enunciados bastante expressivos, carregados de afetividade. Considerando-os com atenção, viu-se que a gramática pura não explicava satisfatoriamente certos usos lingüísticos, que muitas vezes são interpretados como desvios da norma, sem levar-se em conta a possibilidade, especialmente na literatura, de fazer novas criações a fim de alcançar expressividade. Neste capítulo, portanto, serão apresentadas algumas considerações teóricas sobre os estudos estilísticos, privilegiando-se o que se mostrou mais relevante para a análise do *corpus*.

3.1- Os vários conceitos de estilo e a origem da estilística

Definir estilística não é, certamente, tarefa das mais fáceis. O que se pode afirmar é que a estilística se volta para os fenômenos da linguagem, tendo como objeto o estilo, e que sua função é descrever o sistema expressivo da língua.

A definição de estilo, por sua vez, também não é simples, porque hoje em dia tal palavra se aplica a muitas áreas. No domínio da linguagem, são tão numerosas as definições de estilo que alguns lingüistas criaram critérios para sua classificação. Nilce Sant’Anna Martins, em *Introdução à estilística*, apresenta uma variada gama de definições e as classificações feitas pelos lingüistas. Dessa forma, Georges Mounin “reúne as definições de estilo em três grupos: 1) as que consideram estilo como *desvio da norma*; 2) as que o julgam como *elaboração*; 3) as que o entendem como *conotação*” (2000, p. 1. Grifos da autora).

Já o lingüista Nils Erik Enkvist faz uma distribuição maior, em seis grupos:

- 1) estilo como *adição*, envoltório do pensamento; 2) estilo como *escolha* entre alternativas de expressão; 3)

estilo como conjunto de *características individuais*; 4) estilo como *desvio da norma*; 5) estilo como conjunto de *características coletivas* (estilo de época); 6) estilo como *resultado de relações entre entidades lingüísticas* formuláveis em termos de textos mais extensos que o período. (2000, p. 1. Grifos da autora).

Nota-se que incluir determinada definição em um dos critérios não exclui a inclusão em outro. Como exemplifica Martins (2000), as características individuais podem tanto abranger desvio da norma quanto elaboração e/ou conotação, tornando-se difícil classificar.

Cabe ainda dizer que, enquanto alguns teóricos só consideram o estilo na língua literária, outros o entendem em seus múltiplos usos. Além disso, o estilo pode ser relacionado ao autor, à obra, ou ainda ao leitor. Há também os que se concentram na forma da obra ou do enunciado, outros na totalidade forma-pensamento. Cada um deve escolher, dentre as inúmeras definições e explicações do fenômeno do estilo, as que lhe parecerem mais satisfatórias.

É preciso que se observe, no entanto, que todas as divergências de aceção encontram na linguagem um denominador comum. O estilo, em última instância, seria uma forma peculiar de se ver a linguagem com finalidade expressiva. Segundo Herculano de Carvalho, em trecho citado por Martins, trata-se de um “conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto como resultado da adaptação do instrumento lingüístico às finalidades do ato específico em que foi produzido” (2000, p. 2).

Para se analisar o estilo, serve a estilística de base teórica. Ciência recente, a estilística surgiu nas primeiras décadas do século XX, fundada por mestres que lideram duas correntes de grande importância: o suíço Charles Bally (1865-1947), doutrinador da estilística da língua (ou descritiva), e o alemão Leo Spitzer (1887-1960), representante da estilística literária (ou idealista).

Charles Bally ampliou o trabalho do mestre Ferdinand Saussure, “voltando-se para os aspectos afetivos da língua falada, da língua a serviço da vida humana, língua viva, espontânea, entretanto gramaticalizada, lexicalizada, e possuidora de um sistema expressivo cuja descrição deve ser a tarefa da estilística” (MARTINS, 2000, p. 3). Para ele, a comunicação ultrapassa a simples transmissão de conteúdos, conceituais ou intelectivos, necessitando-se sistematizar os meios oferecidos pela língua para que seus usuários expressem a carga emocional quase sempre presente nos enunciados.

Bally, em seus ensaios reunidos no livro *Le langage et la vie* e também no *Traité de stylistique française* condena o ensino da língua baseado somente na gramática normativa e nos textos literários, já que esses não correspondem à língua do dia-a-dia, ao que as pessoas usam para se comunicar socialmente.

Além disso, ele distingue duas faces da linguagem – a intelectual ou lógica e a afetiva, estudando os efeitos da afetividade nos atos de fala e examinando os recursos de que os falantes dispõem. Os efeitos expressivos usados pelo falante podem ser divididos em dois grupos: naturais e evocativos. Este se refere às sugestões de meio social ou época presentes, por exemplo, na linguagem familiar, profissional e literária; aquele, a “manifestações de prazer e desprazer, de admiração e desaprovação, processos de intensificação das idéias” (2000, p. 4).

Vê-se que Bally não se volta para o uso individual da língua, mas para o sistema expressivo da língua coletiva, preocupando-se com a descrição de seu equipamento expressivo como um todo e afastando-se da literatura, que privilegia o estudo dos estilos individuais.

Entre os que deram continuidade ao trabalho de Bally, destacam-se, em língua portuguesa, Manuel Rodrigues Lapa (*Estilística da língua portuguesa*), Mattoso Câmara Jr. (*Contribuição à estilística portuguesa*) e Gladstone Chaves de Melo (*Ensaio de estilística da língua portuguesa*), cada um aproximando-se mais ou menos da linha criada pelo suíço.

A outra grande corrente da estilística, a literária, volta-se para a gênese da criação – por isso também chamada de “estilística genética”. Utiliza a intuição como método para que o leitor penetre no universo do discurso, a fim de encontrar traços estilísticos significativos que, somados, levem a uma visão totalizada da obra. Tal leitura dos pormenores deve repetir-se em um incansável ato de ler e reler, denominado “círculo filológico”. A idéia consiste em “procurar entender cada segmento, cada peça, cada capítulo como realização daquele instante fecunde” (MELO, 1976, p. 28), de modo a comprovar a pertinência e relevância desses traços com base em sua interpretação psicológica.

Uma marca dos trabalhos de Spitzer é o pensamento de que o autor, ao escrever, tem uma intenção específica, algo definido e possivelmente identificável. Qualquer desvio do uso normal da língua encontrado no texto é resultado de alguma alteração em seu estado de espírito. Sendo assim, o estilo revela o mundo interior, a vivência. Vê-se que o trabalho de Spitzer diferencia-se da análise de Bally porque enquanto este observa

os aspectos coletivos da linguagem, aquele atenta para o estilo particular e essência do discurso literário.

3.2- Aspectos léxico-semânticos

Por se considerarem léxico e semântica um conjunto, optou-se por apresentar aqui uma visão única de tais componentes, de forma a contribuir para o estudo dos aspectos expressivos das palavras.

Quando se fala em estilística, *seleção* é uma palavra-chave. A escolha das palavras da língua é o que diferencia os enunciados dos falantes. Mesmo que tratem do mesmo assunto, cada um fará a opção que julgar mais adequada, particularizando seu texto. Para tal, dispõe o falante do léxico.

Assim como o estilo, o léxico admite várias conceituações. Martins (2000) apresenta três, dadas por Josette Rey-Debove:

- 1- Conjunto de morfemas de uma língua (considerando-se os morfemas como unidades significativas mínimas);
- 2- Conjunto de palavras de uma língua;
- 3- Conjunto de unidades ou palavras de classe aberta de uma língua.

Para aceitar cada um desses conceitos, uma série de concessões devem ser feitas, já que esbarram em outros conceitos que os formam, como o das palavras gramaticais e lexicais.

As palavras gramaticais, também chamadas de *palavras-formas*, *palavras vazias* ou *instrumentos gramaticais*, desempenham papel exclusivamente relacionado ao contexto intralingüístico e não têm significação própria. Seu emprego diz respeito à sintaxe e à organização textual e segue algumas regras que podem ser quebradas a fim de se alcançar expressividade, aproximando-se das palavras lexicais. Manuel Rodrigues Lapa, em *Estilística da língua portuguesa* (1998), realiza um aprofundado estudo das classes de palavras mostrando seu valor expressivo em determinados contextos. É o caso dos pronomes pessoais que dificilmente aparecem nas frases quando ocupam função de sujeito, já que as desinências verbais são suficientes para fazerem tal referência. Quando usados, chamam mais atenção, participando de um processo enfático que pode apresentar uma série de significações.

Opõem-se às palavras gramaticais as lexicais, que, segundo Martins (2000), mesmo descontextualizadas, têm representação na mente do ser humano. Partindo de um significado básico que possuem, os falantes atribuem sentidos que se adequam aos discursos, fazendo leituras possíveis, sem impressões inteiramente pessoais. Representam as palavras lexicais as classes: substantivo, adjetivo, advérbio e verbo.

3.2.1- A tonalidade afetiva das palavras

Cada palavra carrega uma tonalidade afetiva, resultado de uma natureza convencional ou não. Como visto, as palavras lexicais levam consigo certa carga emocional que se completa com o acréscimo de desinências e afixos, resultando em diferentes conotações e despertando nos falantes impressões variadas. Muitas vezes, portanto, isso pode atribuir-se ao seu significado próprio; entretanto, é possível que a atribuição se dê a um emprego particular, à entoação ou a um recurso gráfico.

A opção por uma ou outra palavra depende da adequação ao contexto. Em alguns enunciados, há palavras que agradam mais que outras, percebendo-se que se alcança expressividade quando se encontra a forma lingüística mais adequada àquela situação. José Lemos Monteiro, em *A estilística* (2005, p. 102), lembra o poema de João Cabral de Melo Neto que reflete a consciência dos escritores sobre a fundamental habilidade de selecionar palavras ao redigir: “Catar feijão se limita com escrever/joga-se os grãos na água do alguidar/e as palavras na folha de papel;/e depois, joga-se fora o que boiar”.

O contexto é responsável pela maioria das impressões que as palavras transmitem, no entanto, Mattoso Câmara Jr., em *Contribuição à estilística portuguesa* (1978, p. 51), fala da carga emotiva que muitas carregam, a despeito do contexto. Assim, o vocábulo “madrasta” está impregnado por uma repugnância afetiva, apesar das inúmeras boas madrastas que já existiram e ainda existem. Outro exemplo é o vocábulo “tirano”, “tão contaminado pela carga de ódio que o próprio significado intelectual se alterou”. Mattoso ainda observa, em relação à palavra “tirano”, que um “historiador que fala objetiva e tecnicamente da ‘tirania da Grécia antiga’ arrisca-se a não ser compreendido”.

As sensações que as coisas despertam podem variar de pessoa para pessoa, e até um mesmo indivíduo pode ter suas impressões alteradas ao longo da vida. A palavra

tempestade tanto pode despertar admiração, alívio, encantamento, quanto receio, temor. Segundo Bally (*apud* CÂMARA, 1978, p. 52), no inventário léxico de cada um, há duas camadas: a dos vocábulos transmitidos e a dos vocábulos adquiridos. “Os primeiros são os que se ganham na infância, do meio doméstico, ao aprender a falar” e, por isso, seu significado intelectual pesa muito menos do que o conteúdo emotivo. Os vocábulos transmitidos “indicam, antes de tudo, um sentimento, e só secundariamente um conceito”.

Os vocábulos adquiridos, por sua vez, são elementos reunidos em diferentes níveis sociais que apresentam termos do cotidiano ministrados por uma cultura mental. Os culturais, ou eruditos, são os que mais destacam seu conteúdo intelectual, embora não percam tonalidade afetiva.

Assim, há uma oposição significativa entre termos populares e eruditos, que pertencem a uma tradição da língua literária. Os primeiros, segundo Mattoso Câmara (1978, p. 53), “assinalam intensamente a sua tonalidade”; os segundos “se esbatem numa luz discreta, embora não raro de grande efeito estilístico, justamente pela circunstância de sugerirem a emoção em vez de impô-la”.

Ao falar da afetividade das palavras, é importante mencionar o poder evocativo que algumas têm. Isso pode estar relacionado a diversos fatores como: origem, época, classe social ou cultural. Bally (*apud* MARTINS, 2000) classifica-as em cinco grupos: estrangeirismos, arcaísmos, termos dialetais, neologismos e gírias.

O caso dos estrangeirismos é bastante interessante, pois muitos deles já estão tão incorporados ao vocabulário da língua que os usa por empréstimo que não causam mais impacto algum, até porque muitas vezes os falantes desconhecem a origem dessas palavras. A expressividade só acontece quando o estrangeirismo é empregado e dá autenticidade ao enunciado ou quando parece ocupar melhor lugar na frase que seu correspondente na língua.

Atualmente, muito se discute sobre o emprego dos estrangeirismos na língua portuguesa em virtude do grande espaço que ocupam nela. Palavras como *shopping*, *sale*, *fast food*, *self service*, *site* e muitas outras que fazem parte do vocabulário empresarial, jovem e do mundo da informática são constantes no discurso dos falantes do português. No caso, a questão não é o estilo e, por isso, muitas pessoas, ditas puristas, reagem negativamente à “troca” entre os idiomas.

Outro grupo de palavras consideradas evocativas é o dos arcaísmos. São usados, normalmente, para levar ao texto a idéia de passado e apresentar mais realidade quando

a intenção é reviver tempos antigos, alcançando alto grau de expressividade. Martins (2000) lembra um uso de arcaísmos feito por Mário de Andrade, em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, no capítulo “Carta pras icamiabas”, que funciona como sátira aos puristas da época:

Ás mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
 Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis,
 São Paulo.
 Senhoras:
 Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saüdade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes belígeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperador vosso, tais dislates da erudição porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa platina respeitável da tradição e da pureza antiga [...].
 (*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 71).

Fazem parte das palavras evocativas os regionalismos, que caracterizam um local e passam ao leitor a impressão de estar realmente frente a personagens ou comentários do lugar. Para os que não conhecem os regionalismos usados em determinado texto, a expressividade aparece justamente pelo contato novo com aquele vocabulário. Já os que terão naquelas palavras a recordação de tempos de infância ou de uma fase da vida passada naquele lugar sentirão o verdadeiro sentido evocativo que elas transmitem.

A gíria é um fenômeno de linguagem especial usada por certos grupos sociais pertencentes a uma classe, profissão ou faixa etária, em que se usa uma palavra não convencional para designar outras mais formais na língua. A intenção é fazer segredo, humor ou distinguir o grupo dos demais criando um jargão próprio. Uma das características da gíria é o fato de não ser possível identificar o significado através de seu sentido literal. Em relação ao estilo, pode-se dizer que a gíria é sua representação popular.

Quando se fala em palavras evocativas, têm os sinônimos posição de destaque, já que, ao evocar-se um vocábulo, aparece uma série de outros que a ele se assemelham.

O primeiro ponto a ser considerado na discussão sobre os sinônimos é a validade de sua existência, como faz Manuel Rodrigues Lapa, em *Estilística da língua portuguesa* (1998).

Considerando-se que sinônimos são palavras com o mesmo sentido, como afirmava a gramática tradicional, tem-se um conceito falho na medida em que não é possível que uma palavra ocupe exatamente o lugar de outra. De que valeriam duas palavras precisamente com o mesmo significado? A sinonímia é a *semelhança* de sentido entre os vocábulos, que, na verdade, diferenciam-se pela tonalidade afetiva. Existem sinônimos, portanto, mas eles não são perfeitos.

Mattoso Câmara lembra uma exceção em que “a equivalência significativa de duas ou mais palavras, possível em princípio, ainda é mais possível numa dada situação lingüística, onde só funciona uma parte do campo semântico que cada palavra abarca” (1978, p. 55). Ele usa como exemplo as palavras “luta” e “guerra”. Segundo o autor, é fácil firmar diferenças de acepção entre esses vocábulos se observados isoladamente, mas em uma frase sobre a “guerra da Coréia”, pode-se usar “luta” em vez de “guerra” sem prejuízo da informação.

Em determinados contextos, talvez na maioria, o mesmo pode não acontecer porque as palavras possuem empregos e valores específicos, como ilustra Monteiro:

[...] embora os substantivos *cara*, *rosto* e *face* sejam considerados sinônimos, é engano supor que possam ser empregados indiferentemente um pelo outro. O que eles têm de igual é apenas o conceito, ou seja, a parte denotativa ou representativa. O campo afetivo ou conotativo difere em cada situação: *cara* parece um termo mais grosseiro do que *face*. Enaltecendo-se as feições de uma linda jovem, não se dirá *cara*. De forma inversa, não se dirá *face* em relação a um indivíduo estúpido. (2005, p. 103. Grifos do autor).

Logo, o dicionário nem sempre é indicado para a busca de sinônimos uma vez que não apresenta a palavra em todos os contextos possíveis – onde ela ganha real significado – nem a relaciona a seus efeitos evocativos. Caberá aos usuários da língua fazer a melhor escolha para o contexto em questão, pois as opções são muitas, mas precisam ajustar-se àquilo que se quer exprimir. Isso só acontece porque há diferenças de valores expressivos entre as palavras.

3.2.2- A função semântica da pontuação

Normalmente se vê a pontuação sob as óticas sintática e prosódica, reconhecendo que ambos os aspectos vinculam-se ao sentido. Pode-se, entretanto, explorar um lado exclusivamente semântico da pontuação. Para tal, Védénina (*apud* JUNKES, 2002) estabelece uma diferença entre sinais de **demarcação**, de **regulamentação** e de **qualificação**. Os primeiros ligam-se diretamente ao sentido, fazendo aparecer expressivas oposições: branco tipográfico, maiúscula e ponto, limitando a frase; vírgula orientando o leitor no texto. A autora apresenta exemplos em que considera a diferença de sentido bem clara: “A festa chegava ao auge, mas os vigias continuavam a espiar em sua guarita./A festa chegava ao auge. Mas os vigias continuavam a espiar em sua guarita.”

Os sinais de regulamentação têm algo de facultativo, já que “permitem ao sujeito optar pela inclusão ou não de um membro no núcleo que veicula a informação essencial”. As frases seguintes, em que o adjunto adverbial pode ou não ser isolado, servem de exemplo: Ele bebeu vinho no jantar./Ele bebeu vinho, no jantar.

Os sinais que qualificam “fornecem uma ordenação com valor modal: as aspas, para uma mudança de registro; os pontos de interrogação e de exclamação, para uma modalidade não assertiva”. Exemplificando: “Marie” é a boneca./A caixa, aquela do alto!

É por meio da função semântica que se chega ao plano da expressividade. O redator tem autonomia para deslocar os sinais de suas posições tradicionais, combiná-los e, assim, usar a pontuação para dar ao texto diferentes sentidos.

3.3- Aspectos sintáticos

Por atuar no nível da frase, a sintaxe oferece aos usuários da língua possibilidades diversas de construção e ordenação dos elementos. Unindo-se à estilística léxico-semântica e à fônica (não detalhada neste estudo por não ser relevante na análise do *corpus*), a estilística sintática auxilia as atividades lingüísticas na organização do pensamento.

A escolha – elemento-chave da estilística – aparece com maior flexibilidade na sintaxe, já que, além das estruturas que seguem as regras da língua, os falantes têm a

opção de alterar a ordem dos elementos que compõem o enunciado, criando um sem fim de ordenações. Tais criações dependerão da criatividade do indivíduo e de um mínimo de regras básicas que se devem seguir para que se mantenha a clareza e as novas estruturas sejam compreensíveis por todo e qualquer usuário do idioma.

Normalmente, as gramáticas tradicionais, ao abordar questões sintáticas, valem-se de regras rígidas que não consideram de forma alguma a expressividade. As considerações feitas encaixam-se em padrões nitidamente direcionados à linguagem informativa e muitas vezes artificial.

Didaticamente, a sintaxe divide-se em quatro grupos: a concordância, a regência, a colocação pronominal e as questões ligadas à ordem dos elementos na frase. Elaborar enunciados que sigam as regras desses grupos de acordo com a norma é, supostamente, garantir informação clara e objetiva, atingindo um dos propósitos da comunicação: a clareza ao informar. Desviar a norma, entretanto, pode ser um modo de manifestar estilisticamente as criações expressivas dos falantes. Logo, interessa à estilística sintática tanto o seguimento da norma, as possibilidades de criação que ela oferece, quanto seus desvios intencionais considerados pura expressão da originalidade.

Uma das formas de se expressar o estilo é a maneira como se constroem as frases. São diversas as estruturas possíveis, e a opção por uma delas pode estar aliada ao estilo de quem escreve ou ao gênero textual apresentado. É comum que textos argumentativos como editoriais sejam formados por longos períodos compostos, com orações com alto grau de dependência entre si, servindo para sustentar as idéias defendidas no texto. Por outro lado, uma narrativa como a crônica ou o miniconto tende a aparecer com um menor número de orações ligadas por dependência sintática, privilegiando períodos simples ou compostos por coordenação.

De acordo com José Lemos Monteiro (2005, p. 109), as construções que operam em um sistema de coordenação valem “como significantes de espontaneidade”, revestindo os enunciados de tons evocativos. A fala coloquial também prefere tal construção, em muitos casos passando de “uma linguagem lógica para um discurso afetivo”. O autor completa ressaltando que a prosa contemporânea inclina-se mais à coordenação, que quase sempre dá maior ritmo ao texto, adequando-se aos tempos de dinamismo em que se vive atualmente.

A fim de observar os diferentes tipos de frases, esta pesquisa terá como base a obra de Othon Moacyr Garcia, *Comunicação em prosa moderna* (1986), que tece comentários bastante críticos e esclarecedores a respeito do assunto.

Segundo o autor, as frases são classificadas como:

- 1- **Frases de arrastão:** orações organizadas na ordem em que os fatos se sucedem, ligadas basicamente por um reduzido número de conectivos coordenativos que assumem diversos valores semânticos. São o tipo de frase característica da fala (ou de sua representação na escrita) em que uma série de orações independentes se arrasta uma após outra.
- 2- **Frases entrecortadas:** marcadas pela seqüência de orações coordenadas, são o tipo preferido dos contistas e cronistas desde o Modernismo até hoje. Trata-se da frase breve que, mesmo quando apresenta estrutura digna de subordinação, traz seus termos e orações isolados por pontos com a intenção de alcançar expressividade.
- 3- **Frases de ladainha:** consiste na seqüência de orações coordenadas exclusivamente pela conjunção “e”. Normalmente são empregadas em textos que pretendem transmitir a idéia de caos ou de acontecimentos do dia-a-dia, apresentando tom coloquial.
- 4- **Frases labirínticas ou centopeicas:** em oposição aos modelos anteriores, estas apresentam um grande número de orações subordinadas que se aglomeram formando um todo pouco claro, condenado pelo estudioso.
- 5- **Frases fragmentárias:** aquelas que só são consideradas frases devido à sua integridade semântica, pois têm a estrutura sintática fragmentada, podendo exercer o papel de termo de outra oração. É o caso de todas as orações subordinadas.
- 6- **Frases caóticas e fluxos de consciência:** ocorrem quando o narrador dá voz à personagem sob forma de um discurso que mais parece um desabafo. Seu conteúdo normalmente reflete memórias, sensações ou a imaginação da personagem numa estrutura sintática que rompe a tradição na ordem caótica dos pensamentos.
- 7- **Frases parentéticas ou intercaladas:** utilizadas quase sempre na intenção de esclarecer, são orações sintaticamente independentes do período de que fazem parte; aparecem justapostas, entre parênteses, vírgulas ou travessões. Podem expressar valor circunstancial, escusa, ressalva, concessão, entre outras acepções.

A opção por um ou outro tipo de frase liga-se à extensão de parágrafos, que, como recorda Monteiro (2005), pode facilitar a leitura do texto ou tornar-se motivo de

rejeição pelo leitor. Parágrafos de grande extensão influem de forma negativa na percepção e só se justificam pela exigência da situação descrita ou narrada. “Toda paragrafação é por conseguinte, um aspecto que dá margem a interpretações e um fator determinante do consumo do texto” (2005, p. 113).

Ainda em relação às construções frasais, vale mencionar as observações que o autor faz a respeito das frases verbais e nominais. As primeiras estão ligadas aos núcleos das narrativas, apresentando a sucessão dos fatos; as outras – características da escrita contemporânea – aparecem com maior frequência em descrições, valorizando as imagens. A alternância entre as duas organizações é possível e bastante valorizada por despertar no leitor a capacidade imaginativa de visualizar os objetos ou ambientes descritos enquanto se desenrola a narrativa.

Outro ponto de grande importância para a estilística sintática é a ordem dos termos na frase, por revelar a opção do autor na valorização de idéias. Sant’Anna (2000) aborda a questão, dividindo seu estudo pela organização dos sintagmas nominais e verbais.

Ao falar das estruturas nominais, a autora lembra algumas posições fixas dos determinantes – como o caso dos artigos que só aparecem antecedendo os nomes – e de outras bem mais flexíveis, como os pronomes adjetivos, os próprios adjetivos e os numerais, que admitem anteposição ou posposição ao nome de acordo com o sentido que se deseja dar.

Quanto ao sintagma verbal, muitas considerações são feitas. Destaca-se a questão da posição do advérbio na frase, que geralmente tem liberdade na colocação, mas, dependendo do significado e da palavra à qual se refere, assume posição fixa. A maior mobilidade está no caso daqueles que fazem referência a toda a frase e podem aparecer em qualquer posição possível para um advérbio, sem comprometer o sentido.

Sabe-se que, em língua portuguesa, a ordem normal dos termos na oração é a direta, que pode apresentar-se como SUJEITO – VERBO – COMPLEMENTOS VERBAIS ou SUJEITO – VERBO DE LIGAÇÃO – PREDICATIVO. A gramática, entretanto, também conta com alterações dessa ordem em casos como o das orações interrogativas e o das passivas pronominais, entre outros. Ainda há a possibilidade de ocorrerem outras alterações denominadas genericamente de inversão. A inversão é o processo de se privilegiar um termo, colocando-o em evidência a fim de atender a questões de ordem rítmica, enfática ou até mesmo estética. Monteiro (2005) afirma que, qualquer que seja a construção, sempre existe um efeito a se interpretar. A ordem direta

garante bons resultados quando empregada em enunciados lógicos, de caráter informativo, característicos da linguagem denotativa. A inversão indica “a participação de conteúdos emocionais, o intuito de enfatizar um termo, atribuindo-lhe significados afetivos” (2005, p. 124).

Em alguns momentos, é preciso mudar a sintaxe modelo e priorizar outros elementos. Dessa forma, relaciona-se à ordem dos termos na frase o uso da pontuação, uma vez que, em certos enunciados, o deslocamento do termo provoca ruptura sintática, sugerindo pausa quase sempre prosódica, marcada pelos sinais de pontuação. Muitos sinais como a vírgula, o ponto-e-vírgula e o ponto delimitam segmentos no enunciado e têm função separatória e organizacional das unidades sintáticas. De acordo com as regras gramaticais, o uso mais comum da pontuação assinalando inversão é o caso da vírgula que isola os adjuntos adverbiais.

Em *Lições de português pela análise sintática* (2001), Evanildo Bechara lembra que a inversão pode resultar em ritmo pouco usual, que leva a um emprego de pontuação também inusitado. A quebra da unidade de entoação poderá, então, ser assinalada por vírgula. O autor faz importante referência aos textos literários em relação ao assunto:

Destarte, a pontuação, num texto literário, não pode representar uma camisa de força ao poder criador do universo lingüístico do artista. Há normas de uma pontuação gramatical que cumpre respeitar. Mas, ao lado desta, existem usos que aparentemente são transgressões dessas normas, e que na essência se explicam pelo ritmo novo que o escritor empresta aos termos da oração.

José Lemos Monteiro (2005) menciona os escritores que quebram os laços de coesão de forma caótica, em ritmo desarticulado, na tentativa de aproximar seus textos da fala, exprimindo uma atmosfera de recordações e mistura de sentimentos. Para isso, a pontuação segue as pausas da oralidade, contribuindo para que o autor alcance seu objetivo. Por constituir “um dos aspectos que mais ressaltam os fatores subjetivos” (2005, p.115), a pontuação apresenta regras, especialmente de virgulação, “que jamais são seguidas uniformemente, nem mesmo por um único escritor” (2005, p.115). Cabe à estilística verificar o que, de fato, colabora para a aquisição da expressividade.

4- HELOISA SEIXAS NO PANORAMA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Heloisa Seixas, de 54 anos, é carioca. Sua história com o mundo das letras começou no jornalismo, que ela cursou na Universidade Federal Fluminense, e se estendeu pelos anos em vários trabalhos desenvolvidos na imprensa. Trabalhou na Rio Gráfica, na agência de notícias UPI e no jornal *O Globo*. De 1990 a 1997, foi assessora de comunicação da representação da ONU no Rio de Janeiro. Passou então a trabalhar por conta própria, o que facilitou bastante sua inserção na literatura.

O início foi de certa forma tardio, só aos quarenta anos; talvez por isso se apresentou tão afinada, pronta. Não se pode afirmar que um indivíduo mais jovem produza com menos maestria, mas a vivência certamente é um diferencial, que apaixona e torna os leitores aprendizes, diante de teorias e experiências sobre a vida. De cada texto pode-se extrair ensinamentos e reflexões que se aplicam ao cotidiano de todos.

Segundo a autora, em entrevista à *Revista Literária on line*,⁴ ser escritora nunca foi um plano seu, sequer escrevia e guardava, como muitos fazem por julgar seus textos sem valor literário. Para Heloisa, foi uma surpresa:

Não sei, eu nunca soube ao certo, mas a sensação que eu tenho é a de que a vida inteira eu tive mania de me contar histórias. Então, eu tive, de repente, a sensação de que o acúmulo de histórias e personagens, de situações – seja da vida real, de sonhos ou da minha imaginação – tudo isso foi crescendo como um bolo na minha cabeça. De repente, eu tive a impressão de que aquilo estava se solidificando e que aquilo ia me fazer mal se eu não botasse pra fora. Isso foi uma coisa que eu analisei depois. Na época, eu não tinha essa consciência. Na época, eu comecei a escrever sem saber o motivo.

Nesses anos de escritora, ela já produziu bastante, além dos textos semanalmente publicados por alguns anos na revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil* – que constituem o

⁴ <http://www.revistaliteraria.com>, consulta em 22/09/2005.

corpus deste trabalho. O primeiro lançamento foi o livro de contos *Pente de Vênus* (1995 – reeditado em 2000), que na época rendeu comentários favoráveis da crítica literária, reconhecendo o refinamento estilístico próprio de um autor maduro.

Depois da estréia, outros gêneros vieram compor a obra da autora: os romances *A porta* (1996), *Diário de Perséfone* (1998) e *Pérolas absolutas* (2003); a novela *Através do vidro* (2001); e mais dois livros que reuniam a coluna *Contos mínimos*: *Contos mínimos* (2001) e *Sete vidas: sete contos mínimos de gatos* (2003). Os trabalhos mais recentes são dedicados à literatura infantil e juvenil, respectivamente: *Histórias de bicho feio* (2006) e *Frenesi – histórias de duplo terror* (2006).

Ao mesmo tempo em que produzia seus textos, Heloisa organizou e traduziu três antologias de contos góticos *Depois: sete histórias de horror e terror* (1998, reunião de vários autores), *Visões da noite: histórias de terror sarcástico* (1999, contos de Ambrose Bierse) e *A casa do passado* (2001, contos de Algernon Blackwood), além dos quatro volumes da coletânea *As obras-primas que poucos leram* (2005-2006). A autora também tem seus textos publicados em antologias com autores como João Silvério Trevisan, Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna, Ana Miranda e Marina Colasanti. Destaca-se sua inclusão na coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004).

Por ter iniciado sua carreira literária na última década do século XX, Heloisa Seixas faz parte de um grupo de artistas que têm em comum a liberdade de criar e não se enquadram em tendências, como acontecia até o Modernismo. Alguns estudiosos insistem em dividir a literatura atual em grupos, mas o resultado quase sempre é frustrante, pois a velocidade do mundo moderno faz com que se mude a maneira de escrever a todo momento, sem que se possa criar algo como as antigas escolas literárias. Antes, era possível delimitar “modos de escrever” que perduravam enquanto um espírito literário dominava. O mundo moderno não admite modelos, mas diferentes autores apresentando, em suas obras, diferentes enfoques sobre as coisas ao redor.

Talvez a diversidade estilística e temática seja a principal característica dessa literatura. Alguns nomes que se manifestam nos ambientes urbanos optam por uma linguagem direta e influenciada pelos meios de comunicação. Outros se destacam pela fidelidade ao lirismo e às dimensões da psique humana. Em relação ao gênero, é o conto que marca esta época, acompanhado pelos desdobramentos surgidos (o miniconto, o microrrelato, o conto curto) e a união com outros gêneros, como no caso da crônica-

conto.

Nelson de Oliveira, organizador de duas coletâneas intituladas *Geração 90: Manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003), foi quem reuniu e deu nome à geração de escritores que começava a despontar no cenário brasileiro na última década. O título *Manuscritos de computador* parece adequar-se perfeitamente à literatura que se tem hoje, já que, com o *boom* da *internet*, os livros começaram a dividir espaço com os *sites* e atualmente são os *blogs* os responsáveis por grande parte da divulgação dos escritos contemporâneos. Os autores adequaram-se à modernidade, atendendo aos leitores que dedicam muito tempo ao espaço virtual, sem contar o fato de que esses novos autores começaram em uma época em que o papel é a tela do computador.

Ítalo Moriconi (2003), em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, comenta a segunda reunião de contos citada, lembrando que definir uma geração apenas pela faixa etária é argumento muito fraco; só existe nova geração literária se algo novo é produzido. Quanto à temática, a literatura dos anos 90 tem um leque de opções bem variado, já que são em grande quantidade as questões culturais, morais e estéticas que provocam e despertam a criatividade dos escritores de hoje. É preciso também apresentar, segundo ele, “algum tipo de inquietação ou inovação no plano formal”, pois é isso que diferencia a nova geração de tudo que foi produzido anteriormente.

Por outro lado, o próprio Nelson de Oliveira, com a autoridade de quem selecionou os contos, diz na introdução do livro que não reconhece a fidelidade aos temas e padrões estéticos contemporâneos como critério fundamental para a sua geração. Na verdade, muitos dos que fazem parte da coletânea desprezam o título “Geração 90”, considerando que não se podem mais fazer enquadramentos na literatura atual.

Em entrevista ao site *iG Ler*, quando questionada sobre a existência de elementos que caracterizam uma geração de escritores, Heloisa Seixas comunga com a idéia de que “difícilmente será possível a cristalização de ‘escolas’ como acontecia antigamente”. A autora fala da existência de pouca pressão e, entretanto, consegue enxergar algumas tendências em obras contemporâneas:

Uma delas, que acho interessante, é um certo cansaço quanto à questão dos experimentalismos verbais e fluxos de consciência, que me parece já chegaram ao esgotamento. Sinto uma revalorização do “plot”, da

história bem contada (claro que não necessariamente de forma linear).⁵

Nas visões observadas, uma idéia é comum: vive-se um momento de atemporalidade literária. Alguns traços afins na escrita dos autores podem ser encontrados, como, no plano da forma, a tendência a produzir textos curtos que diferem dos contos tradicionais; entretanto, são a individualidade e a liberdade de criar estilos que caracterizam esse grupo.

No caso de Heloisa Seixas, basta um olhar mais atento para perceber nos *Contos mínimos* um especial cuidado com a linguagem, que fica a maior parte do tempo mascarado pela forma de escrever aparentemente simples e espontânea da autora. Tal simplicidade conserva nos textos um fator apreciado e valorizado por muitos: ler pelo puro e insubstituível prazer da leitura. Vários são os escritos que conquistam o leitor, entretanto, não apresentam apuro lingüístico. Heloisa, por sua vez, consegue reunir refinamento literário e leveza. O resultado é um texto denso que revela maturidade e delicadeza do ponto de vista feminino.

Quanto à temática, é presente a imagem do cotidiano exposto por conflitos interiores, solidão, memórias, assombrações, amores perdidos ou escondidos e cenários comuns como um sinal de trânsito. Na primeira coletânea de *Contos mínimos*, organizada pela própria autora em 2001, os cinquenta contos foram separados por cinco temas: amor, assombrações, solidão, natureza e reflexões. Ela justifica a escolha reconhecendo sua recorrência na obra e confessando “fixação atávica” por alguns assuntos, que não poderia ser contornada.

Em certos textos, as marcas do cotidiano são mais fortes e o conto dá lugar à crônica, permitindo que a motivação venha diretamente das páginas dos jornais impressos, telejornais ou dos comentários que circulam nas ruas sobre determinado acontecimento. Dessa forma, podem servir de tema o Carnaval, a Copa do Mundo, uma exposição que merece ser visitada ou o lançamento de um livro.

A mistura com a crônica deixa transparecer sua capacidade de descrever com exatidão, ajudando o leitor a visualizar com perfeita noção o ambiente e as personagens da narrativa, já que no conto a descrição não merece tanto destaque por privilegiar-se a trama narrativa.

Do ponto de vista da língua, observam-se algumas recorrências que se mostram

⁵ <http://www.desconcertos.com.br>, consulta em 20/07/2005.

responsáveis por chamar a atenção para a escrita da autora. Destaca-se a construção das frases que muitas vezes foge ao tradicional padrão da ordem direta dos termos da oração em busca de expressividade. Frases curtas e fragmentadas aparecem em grande número, dando aos textos tom de oralidade e informalidade. A presença de pequenas construções nominais também é constante, quase sempre marcando trechos carregados de emoção, em que as pausas são fundamentais para a formação do clima melancólico ou lírico.

A pontuação aparece oscilando entre a marcação prosódico-afetiva e a sintática. Em algumas partes vê-se que o uso de um sinal – o travessão, por exemplo – é desnecessário do ponto de vista da norma, mas garante expressividade. A constante ausência do habitual isolamento do discurso direto também contribui para a formação de um estilo, unindo-se à seqüência de pontos que separam períodos curtos e frases nominais, dando ritmo ao texto. Em Heloisa Seixas, a escolha da pontuação é uma estratégia lingüística que parece feita com o cuidado de quem escolhe uma tonalidade de tinta para pintar uma obra. A autora mostra saber que, ao optar por uma vírgula, um travessão, ou um ponto, faz diferença na sensação de quem lê e na constituição do que é lido.

Em relação ao vocabulário, percebe-se apurada seleção lexical, que mantém a coesão do texto ao selecionar palavras de mesmo campo semântico, desde os sinônimos às que se referem ao tema por relação direta em um mesmo contexto. Muitas delas conservam em seus significados tonalidade afetiva suficiente para, sozinhas, despertarem sentimentos nos leitores, se usadas com maestria. Dessa forma, a escolha vocabular alcança um dos objetivos da obra de Heloisa: atingir o leitor – cuja passividade não tem vez em seus textos.

Também se observa o emprego de palavras características da língua oral que contribuem para o tom coloquial dos textos. Reforçam tal informalidade as freqüentes construções iniciadas por conjunções coordenativas que poderiam estar unidas ao período que as antecede, formando um único. Mais uma vez a criação literária prevalece em detrimento das normas gramaticais e das tradicionais elaborações.

Os *Contos mínimos* trazem à tona a discussão a respeito da fronteira entre os gêneros sob a forma de textos que revelam, ao mesmo tempo, escrita densa e aparentemente natural. Escrever bem e com maturidade é a marca de Heloisa Seixas, garantindo vínculo à atualidade e ao modo de se expressar contemporâneo, que exige economia de linguagem e temática envolvente. Em poucas linhas, ela demonstra o

potencial de usar a língua com sabedoria e liberdade, fazer da gramática uma aliada e não por ela ser escravizada. O segredo da qualidade das crônicas-conto da autora é simples: usar a língua em benefício da expressividade e do prazer literário.

5- ANÁLISE DO CORPUS

Para aplicar a teoria pesquisada e comprovar as impressões apresentadas, segue a análise de dez textos de Heloisa Seixas, publicados entre maio de 1999 e julho de 2006, na coluna *Contos mínimos* da revista *Domingo* publicada pelo *Jornal do Brasil*. Não se pretende, em momento algum, esgotar a análise dos textos. Por isso, dentro dos campos sintático e léxico-semântico, privilegiam-se alguns aspectos em detrimento de outros, estabelecendo-se relações com os gêneros em questão e enfatizando a idéia da fronteira entre eles.

TEXTO I

JANELAS

Um leitor me pergunta afinal que lugar é esse onde vivo e que janelas são essas, as minhas, que ora dão para montanhas e lagoa, ora para apartamentos onde vivem casais felizes e infelizes, ora parecem estar quase ao rés do chão, permitindo-me observar de perto os transeuntes e os catadores de papel. Tem razão, o leitor. Que janelas são essas? Onde vivo? Pois respondo. Vivo em vários lugares e são muitas, de fato, minhas janelas, sendo múltiplas as visões que descortino.

Uma é estreita, de vidro canelado, e por ela apenas espio os telhados dos prédios que me rodeiam, com suas telhas de amianto, as caixas de cimento, os pára-raios, antenas e fios. Mas por cima desse emaranhado cinzento e triste vejo um pedaço de céu, nem sempre azul, mas sempre bem-vindo, por estreito e raro. Nesse pedaço, correm nuvens. Nesse pedaço, sopra um vento sudoeste que tem cheiro de mar. E é por isso que ele, esse pedaço sem graça, me traz toda a beleza da praia de Ipanema, das pedras do Arpoador, das Cagarras – porque nada disso é visto, e sim imaginado.

Outra janela é ampla, uma janela francesa, como diriam os ingleses. Dessas de vidro, do teto ao chão. Dá para um terraço de onde – dali, sim – posso ver o mar e as montanhas e o Cristo. Mas dessa janela, paradoxalmente, costumo observar não a natureza, mas a natureza humana, pois dali enxergo também um prédio que se me afigura como a boca de cena de um teatro, cujo cenário tenha sido dividido em pequenas caixas. Em cada uma se desenrola uma vida, uma história. E delas me alimento e a elas reinvento como se me

pertencessem. Mas não é só gente que vejo dessa janela, não. Vejo também pássaros, muitos pássaros. Porque é exatamente em cima dessa minha janela que passam os bandos de biguás voando em suas formações perfeitas, em cunha, principalmente nas manhãs, indo em direção à Lagoa e vindo de algum ponto que imagino ser as Ilhas Tijucas, onde eles têm seus ninhos.

Tenho ainda uma janela triste, uma janela assassinada. A janela da minha infância, de onde por mais de quarenta anos vi se descortinar a vista da Lagoa e das montanhas e que a construção odiosa de um shopping acaba de emparedar. Aquela beleza toda virou apenas uma lembrança, um retrato e – sim, Drummond – dói muito.

Mas de todas, há uma janela que é minha preferida – esta diante da qual estou agora. Às vezes é clara, às vezes escura, mas tem o dom de me levar aonde quero, com a rapidez do pensamento. Esta janela dá para uma paisagem que não tem fim, dá para o mundo inteiro. É a janela que quando apagada se transforma em espelho, me deixa ver meu próprio rosto: a tela do computador.

O texto “Janelas”, pelas características que apresenta, assemelha-se mais ao gênero crônica que ao conto. Nele, a autora fala em primeira pessoa de sua experiência e vivência ao capturar os fatos e as paisagens do cotidiano para passar para o papel. Trata-se da própria crônica metalingüística – no caso, resultado do questionamento de um leitor sobre as diversas possibilidades de olhar vistas nas publicações da autora. Heloisa Seixas apresenta aos leitores alguns dos cenários que aparecem em sua obra e, de certa forma, revela um pouco de seu fazer literário ao mostrar de onde tira inspiração.

A conversa com o leitor é bem mais discreta que em outros textos seus, talvez por, logo na introdução, ficar evidente o direcionamento da crônica, sem precisar de reforços depois. Mesmo assim, o tom coloquial e informal de conversa prevalece, em alguns trechos, como forma de desabafo, por exemplo, quando são mencionadas lembranças do passado.

Analisando o léxico, verifica-se a recorrência de termos referentes à palavra “janela”, muitas vezes do mesmo campo semântico daquela que exerce o papel de título do texto. Assim, têm-se: visões, descortino, estreita, de vidro envidraçado, espio, vejo, pedaço, visto, ampla, janela francesa, de vidro, triste, assassinada, da minha infância, descortinar, vista, preferida, espelho, clara, escura, tela do computador. Nota-se que “janela” aparece diversas vezes ao longo do texto, assumindo cargas semânticas diferentes – o que justifica a explicação da autora quando diz que “são muitas, de fato, minhas janelas, sendo múltiplas as visões que descortino”.

No terceiro parágrafo, ainda, ela faz referência a “pequenas caixas”, que são as janelas vistas da sua e que possibilitam a visualização de outras histórias e, conseqüentemente, outras visões/imaginações.

Em relação à sintaxe, observa-se a alternância entre períodos simples e compostos, sendo que os últimos aparecem em maior número. Há também um número expressivo de orações iniciadas por conjunções, muito característico da língua oral, reforçando o tom coloquial do texto. Servem de exemplo:

No primeiro parágrafo: “Pois respondo”.

No segundo parágrafo: “Mas por cima desse emaranhado cinzento [...]”.

“E é por isso que ele, esse pedaço [...]”.

No terceiro parágrafo: “Mas dessa janela, paradoxalmente [...]”.

“E delas me alimento e a elas reinvento [...]”.

“Mas não é só gente que vejo dessa janela, não”.

“Porque é exatamente em cima dessa minha [...]”.

No último parágrafo, iniciando-o: “Mas de todas, há uma janela [...]”.

Destaca-se, no primeiro parágrafo, uma construção bastante expressiva do ponto de vista da sintaxe: a inversão dos termos da oração no período “Tem razão, o leitor”. A antecipação do predicado dá ao trecho a informalidade característica da fala e da crônica, sugerindo o tom de conversa. A pontuação também merece atenção no trecho, já que a ordem direta é quebrada, colocando-se a vírgula entre sujeito e verbo, com vistas a marcar pausa prosódica e alcançar expressividade.

O uso da pontuação destaca-se, ainda, por meio de três exemplos: primeiro, o isolamento do advérbio pela vírgula quando em sua posição “natural” na frase, para dar ênfase (“Mas não é só gente que vejo dessa janela, *não*”); segundo, o uso de um sinal de pontuação pouco utilizado, o travessão, que aparece em quatro trechos, em detrimento da vírgula ou dos parênteses; por fim, os pontos de interrogação que aparecem no primeiro parágrafo e confirmam a conversa entre autor e leitor (“Que janelas são essas? Onde vivo?”).

TEXTO II

UMA CENA

É de manhã. Não num lugar qualquer, mas no Rio. E não numa época qualquer, mas no outono. Outono no Rio. O ar é fino, quase frio,

as pedras portuguesas da calçada estão úmidas. No alto, o céu já é de um azul escandaloso, mas o sol oblíquo ainda não conseguiu vencer os prédios e arrasta seus raios pelo mar, pelas praias, por cima das montanhas, longe dali. Não chegou à rua. E naquele trecho, onde as amendoeiras trançam suas copas, ainda é quase madrugada.

Mesmo assim, ela já está lá – como se à espera do sol.

É uma senhora de cabelos muito brancos, sentada em sua cadeira, na calçada. Na rua tranqüila, de pouco movimento, não passa quase ninguém a essa hora, tão de manhãzinha. Nem carros, nem pessoas. O que há mais é o movimento dos porteiros e dos pássaros. Os primeiros, com suas vassouras e mangueiras, conversando sobre o futebol da véspera. Os segundos, cantando – dentro ou fora das gaiolas.

Mas mesmo com tão pouco movimento, a senhora já está sentada muito ereta, com seu vestido estampado, de corte simples, suas sandálias. Tem o olhar atento, o sorriso pronto a cumprimentar quem surja. No braço da cadeira de plástico branco, sua mão repousa, mas também parece pronta a erguer-se num aceno, quando alguém passar.

É uma cena bonita, eu acho. Cena que se repete todos os dias. Parece coisa de antigamente.

Parece. Não fosse por um detalhe. A senhora, sentada placidamente em sua cadeira na calçada, observando as manhãs, está atrás das grades.

Meu irmão, que foi morar fora do Brasil e ficou 15 anos sem vir aqui, ao voltar só teve um choque: as grades. Nada mais o impressionou, tudo ele achou normal. Fez comentários vagos sobre as árvores crescidas no Aterro, sobre o excesso de gente e carros, tudo sem muita ênfase. Mas e essas grades, me perguntou, por que todas essas grades? E eu, espantada com seu espanto, eu que de certa forma já me acostumara à paisagem gradeada, fiquei sem saber o que dizer.

Penso nisso agora, ao passar pela rua e ver aquela senhora. Todos os dias, o porteiro coloca ali a cadeira para que ela se sente, junto ao jardim, em frente à portaria, por trás da proteção do gradil pintado com tinta cor de cobre. E essa cena tão singela, de sabor tão antigo, se desenrola assim, por trás de barras de ferro, que mesmo sendo de alumínio para não enferrujar são de um ferro simbólico, que prende, constrange, restringe.

Eu, da calçada, vejo-a sempre por entre as tiras verticais de metal, sua figura frágil me fazendo lembrar os passarinhos que os porteiros guardam na gaiolas, pendurados nas árvores.

O texto apresenta ao leitor parte do cotidiano de uma velha senhora que tem por hábito sentar-se na frente do prédio onde mora, ao amanhecer, quando o sol não apareceu por completo e o dia ainda não se tornou confuso. A imagem da mulher sentada é o gancho para a segunda parte da crônica que traz a crítica às grades que hoje dominam o cenário da cidade do Rio de Janeiro. Grades que foram aos poucos sendo colocadas ao redor de todos, sem que fossem notadas e só os olhos de quem está de fora – no caso, o irmão da autora que passara anos fora do país – pode notar. Grades “de um ferro simbólico, que prende, constrange, restringe.

Logo no título aparece a característica primeira da crônica: o relato do cotidiano, “uma cena”. O texto é dividido em dois momentos: o primeiro, mais semelhante à estrutura do conto, em que o narrador é observador e se limita a descrever minuciosamente a cena observada, como se preparasse o leitor para contar uma história, apresentando seu cenário; e o segundo, em que o foco narrativo mistura-se com o da primeira pessoa. Nesse segundo momento, a proximidade com o leitor é representada em maior intensidade, é quase uma conversa, um desabafo, o que faz o texto assemelhar-se à crônica.

Observando a estrutura do texto, vê-se a presença de frases curtas e fragmentadas que dão ritmo à narrativa e são uma marca forte do estilo da autora. Há certa alternância entre períodos simples e compostos, com ênfase na coordenação, que divide lugar com as frases nominais, muito significativas.

Nota-se também a paragrafação, formada por conjuntos de frases que se completam ou por uma única sentença, suficiente para transmitir a mensagem, como acontece no segundo parágrafo: curtíssimo, mas expressivo. Ele funciona como ruptura e marca a separação da descrição do cenário da apresentação da personagem, já que só em um terceiro parágrafo vem a descrição da mulher.

Como recorrente nos *Contos mínimos*, encontram-se muitos períodos iniciados por conjunções coordenativas, marcando claramente a oralidade presente no texto.

No primeiro parágrafo: “E não numa época qualquer [...]”.

“E naquele trecho, onde as amendoeiras [...]”.

No quarto parágrafo: “Mas mesmo com tão pouco movimento [...]”.

No sétimo parágrafo: “Mas e essas grades, me perguntou, por que todas essas grades?”.

“E eu, espantada com seu espanto [...]”.

No oitavo parágrafo: “E essa cena tão singela, de sabor tão antigo [...]”.

Outro ponto a ser observado é a pontuação bastante expressiva. Pela fragmentação das frases, os pontos são constantes e também colaboram para o ritmo da narrativa já mencionado. Para exemplificar, pode-se apontar a questão do discurso que marca a fala da personagem. Não há qualquer distinção entre a fala do narrador e a da personagem que se manifesta na história. Não há aspas ou travessão, apenas o verbo *discendi* serve de pista ao leitor: “Mas e essas grades, me perguntou, por que todas essas grades?”. O quinto parágrafo (“É uma cena bonita, eu acho. Cena que se repete todos os dias. Parece coisa de antigamente”) também apresenta pontuação que se deve observar

sob o olhar da organização sintática. Os três períodos que compõem o parágrafo poderiam estar unidos em um único, mas a idéia de separá-los parece reforçar a expressividade pretendida pela autora.

TEXTO III

O CARNAVAL ACABOU

O carnaval acabou. Quando foi mesmo que essa frase foi dita pela primeira vez? Talvez em 1900 ou 1901, por algum folião saudoso, inconformado com o fim do Zé Pereira, que já não saía às ruas com seu batuque infernal. Ou talvez antes, não sei.

Sempre houve alguém que proclamasse o fim do carnaval, sua descaracterização, o desaparecimento das tradições. Assim como sempre houve quem proclamasse o fim do samba, a decadência do desfile das escolas. Nos anos 70, com o reinado da Beija-Flor, muito se falou da desvirtuação do espetáculo e no entanto os anos 80 nos trouxeram pelo menos três dos maiores desfiles de todos os tempos: *Bumbum paticumbum prugurundum*, do Império Serrano, em 1982, a *Kizomba* da Vila, em 1988, e os *Ratos e urubus* do Joãozinho, no ano seguinte – e olhem que estes dois últimos já foram em plena Era do Sambódromo, cuja construção, com arquibancadas altas e afastadas demais, provocou uma enxurrada de comentários decretando que o fim se aproximava.

E o carnaval de rua? Este também, coitado, já teve a morte decretada muitas vezes. Não é tão bom quanto o da Bahia, dizem uns. Tem cada vez mais violência, dizem outros. Mas por onde anda essa gente? O que será que essas pessoas que reclamam fizeram no carnaval? Será que foram ao Suvaco, ao Nem Muda Nem Sai de Cima, será que acabaram no Largo da Prainha com os Escravos da Mauá? Por acaso foram aos ensaios abertos e democráticos no Sambódromo ou se apertaram no Carioca da Gema para relembrar os sambas do passado? Será que riram com os galhardetes do Simpatia (“Nem Dona Mariza assiste ao espetáculo do crescimento”) e se espremeram diante dos balcões da Casa Turuna, que recebeu numa só manhã mais de mil foliões?

Talvez aqueles que reclamam tenham chegado às lágrimas ao ouvir de novo *Aquarela brasileira* e lamentado – isto, sim! – que os sambas tenham piorado tanto. Ou talvez tenham visto, como eu, um bando de pivetes deitados no asfalto, braços e pernas abertos, como crucificados, sendo revistados por PMs de arma em punho, em plena Banda de Ipanema.

Mas querem saber de uma coisa? Nesta cidade misteriosa e mágica, o horror e a delícia se misturam, deixam um gosto de beijo e sangue na ponta da língua. É o carnaval no fogo, a festa de uma cidade excitante demais.

O carnaval acabou, sim. Mas acabou ontem – ou mesmo hoje de manhã – no Desfile das Campeãs. E embora eu esteja escrevendo esta crônica com uma semana de antecedência, garanto aqui, sem medo de errar, que foi maravilhoso, talvez o melhor dos últimos tempos.

E que ano que vem tem mais.

No texto, Heloisa Seixas discute um tema bastante recorrente na época do carnaval: a idéia que circula entre cariocas, todos os anos, de que o carnaval acabou, não é mais o mesmo de antigamente e por isso não emociona como antes. A autora lembra que há tempos se ouve tal assunto e mesmo assim as escolas de samba continuam fazendo belos desfiles e os blocos de rua atraem cada vez mais foliões, o que prova que o carnaval pode ter mudado, mas não perdeu a sua essência e continua contagiando as pessoas e transformando-as durante os dias da festa.

Como o primeiro texto analisado, este apresenta, essencialmente, características da crônica: o tom coloquial, a conversa com o leitor e a temática, que trata do cotidiano, tecendo comentários críticos sobre algo que se comenta na atualidade. A própria autora ratifica isso ao fim do texto, quando diz: "E embora eu esteja escrevendo esta crônica com uma semana de antecedência [...]".

O tom coloquial é dado, em grande parte, pelo número considerável de frases interrogativas que compõem o texto, estabelecendo uma suposta conversa com o interlocutor.

Reforça a coloquialidade da crônica um aspecto recorrente na escrita da autora já observado em textos aqui analisados: os períodos iniciados por conjunções coordenativas. Nessa crônica, além das conjunções "mas" e "e", o "ou" também aparece. Destacam-se:

No primeiro parágrafo: "Ou talvez antes, não sei".

No terceiro parágrafo: "E o carnaval de rua?".

"Mas por onde anda essa gente?".

No quarto parágrafo: "Ou talvez tenham visto, como eu, um bando [...]".

No quinto parágrafo: "Mas querem saber de uma coisa?".

No sexto parágrafo: "Mas acabou ontem – ou mesmo hoje de manhã – no Desfile das Campeãs".

No último parágrafo: "E que ano que vem tem mais".

Observa-se, também, a seleção vocabular feita a partir de termos que se referem à temática Carnaval e compõem essa imagem no texto. Fazem parte desse quadro as expressões: folião, batuque infernal, samba, desfile das escolas, Beija-Flor, espetáculo, Bumbum paticumbum prugurundum, Império Serrano, Vila, Ratos e urubus, Joãosinho, Sambódromo, Suvaco, Nem Muda nem Sai de Cima, Largo da Prainha, Escravos da Mauá, Carioca da Gema, Simpatia, Casa Turuna, foliões, Aquarela Brasileira, Banda de

Ipanema e Desfile das Campeãs. A maioria dessas palavras remete o leitor, mesmo o “não-folião”, diretamente à idéia de Carnaval. Algumas delas, mais restritas, talvez só sejam conhecidas pelos leitores que compartilham dos mesmos sentimentos que a autora a respeito da festa – os admiradores do samba –, mas no contexto são perfeitamente compreendidas.

No que tange à pontuação, nota-se mais uma vez o uso dos travessões, que, neste caso, destacam intervenções da autora em seus próprios comentários; as já observadas frases interrogativas têm, no terceiro parágrafo, o importante papel de dar ritmo ao texto. Como também já visto em análise anterior, o advérbio em sua posição “normal” separado pela vírgula (“isto, sim!” e “O carnaval acabou, sim”). No primeiro exemplo, destaca-se, ainda, o uso da exclamação, que reforça a intencionalidade da autora ao destacar sua opinião isolada nos travessões.

TEXTO IV

MARACANÃ

Hoje vou falar de futebol. E quem pensa que sou como a grã-fina do Nelson Rodrigues, que ao ser levada a um jogo perguntou “quem é a bola?”, está muito enganado. Não sou dessas mulheres que só gostam de futebol durante a Copa do Mundo.

E aqui vão algumas informações para provar o que estou dizendo: sei muito bem como é a regra de impedimento; já ouvi falar até de coisas como “sem-pulo” e da “figura A para a figura B”; assisto às resenhas de futebol de domingo à noite, trocando de canal quando elas ficam chatas e só falam dos times de São Paulo; freqüentei muito os estádios quando era jovem e, entre outras façanhas, fui àquele jogo que foi recorde de público no Maracanã em todos os tempos (porque na Copa de 50 não se contava o número de espectadores): o jogo Brasil e Paraguai pelas eliminatórias da Copa de 70, com 180 mil pessoas.

Outro dia estava pensando nisso, com orgulho, e então concluí: se eu estava lá, eu vi o Pelé jogar. Vi o Pelé jogar... E aí me veio a sensação de que, naquele jogo, não vi nada, nem Pelé, nem jogador algum, nem Brasil, nem nada. Ou pior, se vi, esqueci. O jogo em si não me marcou. A única coisa que me marcou foi o próprio Maracanã, cheio, grávido de uma multidão colorida e compacta que ululava e tremia, fazendo vibrar seu esqueleto de ferro, seu enorme corpo de cimento armado.

Percebendo isso, a princípio cheguei a me sentir envergonhada. Parece coisa de mulher, pensei, ir ao estádio e não ver o jogo direito. Mas logo entendi: é que estar dentro do Maracanã lotado – e ainda mais lotado daquele jeito – é de fato uma experiência única avassaladora. Por sua conformação, nosso estádio tem uma acústica espetacular, que é só dele. Quando, subindo pela rampa,

desembocamos na arquibancada, ou mesmo nas cadeiras, somos recebidos pelo som uníssono da multidão, que nos atinge em cheio, em pleno peito.

Nenhum outro estádio do mundo ecoa e vibra assim. Foi por isso que, naquele histórico Brasil-Paraguai, eu guardei acima de tudo essa sensação. Mais do que qualquer jogo, mais até do que Pelé, ficou dentro de mim aquele Maracanã cheio, um mostro vivo de beleza e cor.

O texto “Maracanã” apresenta extensão pouco mais “mínima” que outros da coluna. Nele, Heloisa fala da importância do estádio Maracanã e da sensação de estar lá, especialmente em dias de jogos marcantes, como a partida histórica entre Brasil e Paraguai nas eliminatórias da Copa de 1970, presenciada por ela e relatada na coluna. Ela aproveita para mostrar que, como mulher, entende de futebol e conhece, inclusive, os termos técnicos, sendo capaz de acompanhar discussões sobre os jogos.

Analisando do ponto de vista do gênero, tem-se uma crônica. Já no início do texto, a autora anuncia seu tema – “Hoje eu vou falar de futebol” – e vai tecendo comentários sobre o campo esportivo do ponto de vista de uma mulher não-leiga no assunto, como faz questão de deixar claro. A linguagem é didática (com exemplos que ilustram suas declarações) e informal (cheia de marcas de oralidade e uma leve conversa com o leitor, digna da crônica).

Logo no primeiro parágrafo, tal conversa é bem apontada pela frase que se dirige diretamente aos leitores: “E quem pensa que sou como a grã-fina do Nelson Rodrigues [...] está muito enganado”. A coloquialidade aparece também no terceiro parágrafo sob a forma do “aí”, comum na fala, quando a autora recorda de detalhes do jogo importante a que assistiu no Maracanã: “E *aí* me veio a sensação de que, naquele jogo, não vi [...]”. Reforça a oralidade e o tom coloquial a construção recorrente em seus textos, iniciando períodos por conjunções coordenativas.

No primeiro parágrafo: “E quem pensa que sou como a grã-fina do Nelson Rodrigues [...]”.

No segundo parágrafo: “E aqui vão algumas informações [...]”.

No terceiro parágrafo: “E *aí* me veio a sensação de que, naquele jogo [...]”.

“Ou pior, se vi, esqueci”.

No quarto parágrafo: “Mas logo entendi: é que estar dentro do Maracanã [...]”.

Outro conectivo desempenha papel de destaque em uma seqüência em que sua repetição dá ênfase à idéia de adição e, ao mesmo tempo, anulação das visões feitas:

“[...] naquele jogo, *não vi nada, nem Pelé, nem jogador algum, nem Brasil, nem nada*” (Grifos meus). Vê-se que a negação é reforçada pela repetição igual (em menor quantidade) do pronome indefinido “nada” e do advérbio de negação “não”.

A coesão textual, além de feita pelos conectivos, faz-se pelas palavras de mesmo campo semântico que se referem ao tema: futebol, jogo, bola, Copa do Mundo, regra de impedimento, “sem-pulo”, “figura A para a figura B”, resenhas de futebol, times, estádios, recorde, público, Maracanã, espectadores, eliminatórias, Pelé, jogar, jogador, multidão, esqueleto de ferro, corpo de cimento armado, lotado, estádio, rampa, arquibancada.

Ainda no campo lexical, pode-se fazer o levantamento de palavras ligadas à sensação de estar no estádio: orgulho, marcou, cheio, grávido, multidão colorida, tremia, vibrar, experiência única, avassaladora, atinge, em cheio, guardei, sensação.

Finalizam-se os comentários sobre a crônica fazendo-se observações quanto à pontuação. Destaca-se a utilização das aspas para separar a fala da personagem de Nelson Rodrigues – o que pode parecer uma estrutura comum, mas que nos *Contos mínimos* sofre diversas variações. Observam-se também os parênteses – raramente presentes nos textos da autora – que, apesar de cumprirem sua função, poderiam ser substituídos por vírgulas ou travessões, como acontece na maioria das vezes. Merecem realce as reticências, que, em única e expressiva presença no texto, carregam a emoção do conteúdo frasal, funcionando como uma palavra, deixando suspensa a idéia e passando perfeitamente o sentimento expresso naquele momento: “Vi o Pelé jogar...”. Os dois pontos aparecem em número considerável – tendo em vista sua pouca ocorrência normalmente –, anunciando dois apostos e uma estrutura que merece realce. Os apostos vêm no segundo parágrafo (“E aqui vão algumas informações para provar o que estou dizendo: sei muito bem como é a regra de impedimento; já ouvi falar até [...]”) e no terceiro (“Outro dia estava pensando nisso, com orgulho, e então concluí: se eu estava lá, eu vi o Pelé jogar”). A composição que faz jus a destaque é: “Mas logo entendi: *é que* estar dentro do Maracanã lotado [...] é de fato uma experiência única, avassaladora”. Nela, a oralidade, já discutida aqui, influencia a sintaxe tanto pela pontuação – ao usar os dois pontos que marcam unicamente uma pausa da fala – quanto pelo acréscimo do “é que”, estrutura dispensável e sem papel sintático, válida somente do ponto de vista da expressividade.

TEXTO V

O PALAVRÃO

A primeira vez em que aquilo me chocou foi no trânsito. Estava dirigindo, parada num sinal, talvez. Não lembro onde. Era uma avenida larga, coberta pela copa das amendoeiras, mas isso pode ser em inúmeros lugares do Rio. Ocorre que à minha frente, naquele sinal, havia um ônibus. Na traseira do ônibus, um anúncio. E, no centro desse anúncio, em letras gigantescas – um palavrão. O mais comum deles, de apenas cinco letras, o mais banalizado, quase transformado em interjeição – mas, ainda sim, um palavrão.

Ao lê-lo, com aquelas letras enormes, tive um pequeno sobressalto, aquilo me incomodou. Foi como se alguém me xingasse. Não que a sensação tivesse algo incomum. Isso, não. Somos agredidos de forma quase permanente, se não por palavrões, pelo menos por gritos (nos anúncios da televisão), por atitudes invasivas (nos infernais telefonemas oferecendo produtos), por imagens chocantes (como nas fotos de cadáveres que agora preenchem as páginas dos jornais e revistas sem qualquer pudor). Por tudo e em tudo. Até pela arte. Em todas as manifestações de arte existe a chamada estética do horror. Nela, a sensação que se quer provocar não é de beleza e sim de repulsa.

Enfim, tudo isso é mais do que sabido.

Mas, ainda assim, parada no sinal, as mãos sobre o volante, aquele palavrão me chocou. Sim, sem dúvida, era como se estivesse sendo dito para mim. Eu, que até falo palavrão de vez em quando, mas que acho difícil escrevê-los. Sempre admirei em Nelson Rodrigues sua capacidade de descrever as cenas mais sórdidas sem usar o recurso do palavrão.

E enquanto pensava essas coisas eu me dei conta – ou me lembrei – de que aquilo na traseira do ônibus era na verdade o título de um livro. Há nas livrarias atualmente pelo menos dois outros livros incluindo palavrões em seus títulos, palavrões até mais agressivos do que aquele que eu estava vendo.

Talvez seja uma nova tendência, pensei. Como os livros sem título na capa ou como as capas não figurativas, mostrando apenas “texturas”. Tendência ou não, palavrões em capas de livros – e conseqüentemente estampados em letras imensas em anúncios pela cidade – são parte dessa realidade agressiva que nos cerca.

Talvez seja ingenuidade minha, não sei. Mas fiquei triste.

É que para mim o livro era o último espaço da delicadeza.

“O palavrão” está na fronteira entre o conto e a crônica. Se utilizada a classificação dos tipos de crônica nesta pesquisa mostrados, o texto pode ser chamado de crônica-narrativa, pois a proximidade com o conto é maior. Caracterizam a crônica a narrativa leve em primeira pessoa, as marcas de oralidade e as reflexões sobre o cotidiano. Em alguns trechos, marcas de interlocução indicam conversa entre autor e leitor, como:

No quarto parágrafo: “*Sim*, sem dúvida, era como se estivesse sendo dito para mim”.

No sétimo parágrafo: “Talvez seja ingenuidade minha, *não sei*”.

As idéias do texto giram em torno da insatisfação da autora/narradora ao ler, em um anúncio atrás de um ônibus, um palavrão no título de um livro em lançamento. Tal descontentamento é reforçado por palavras ao longo da narrativa: chocou, gigantescas, enormes, sobressalto, incomodou, xingasse, agredidos, palavrões, gritos, invasivas, infernais, chocantes, pudor, horror, repulsa, agressivos, imensas, agressiva, triste. Todas foram escolhidas, intencionalmente ou não, para transmitir a sensação de desagrado e agressão passada ao se invadir um espaço considerado puro: “o livro era o último espaço da delicadeza”. A história aborda um interessante aspecto do ponto de vista da estilística léxico-semântica: a tonalidade afetiva das palavras. Ao ver o palavrão em letras “gigantescas”, a personagem/narradora sente-se ofendida – o que prova o poder de provocar sensações que as palavras têm. Em seu caso, despertou repulsa, mas poderia ser qualquer outro sentimento, até algo agradável, sensação que a mesma situação seria capaz de provocar em um indivíduo distinto.

Períodos curtos, característicos da crônica, dão ritmo à narrativa. Em sua maioria são orações absolutas ou, no máximo, coordenadas. Essa construção contribui para a montagem do cenário nos textos da autora. Pausadamente aparecem os elementos que formam o ambiente onde se passa a história, marcados pelos pontos que separam cada detalhe. A narrativa constrói-se por fragmentos, em parágrafos que apresentam pequenas unidades narrativas e imagéticas. O quarto e o nono parágrafos constituem-se de um único período, o que parece dar ênfase a rupturas que acontecem ao longo do texto.

A recorrente construção iniciada por conjunções coordenativas, que reforça a coloquialidade do texto, também aparece nesse:

No primeiro parágrafo: “E, no centro desse anúncio, em letras gigantescas [...]”.

No quinto parágrafo: “Mas, ainda assim, parada no sinal [...]”.

No sexto parágrafo: “E enquanto pensava essas coisas [...]”.

No oitavo parágrafo: “Mas fiquei triste”.

Encerram-se os comentários, focalizando a pontuação, que tem grande importância na construção do texto. No primeiro parágrafo, por exemplo, a impressão da autora ao ver o palavrão é transmitida ao leitor por uma espécie de gradação formada por três períodos: “Ocorre que à minha frente, naquele sinal, havia um ônibus. Na

traseira do ônibus, um anúncio. E, no centro desse anúncio, em letras gigantescas – um palavrão”. Neles, a vírgula e o travessão marcam importantes pausas prosódicas que dão ênfase ao sentimento de perplexidade. Vê-se, entretanto, que o travessão recebe destaque por isolar o último elemento da gradação, aquele que verdadeiramente causou espanto: o palavrão. Ainda que a utilização dos sinais de pontuação – como a vírgula e o travessão – possa parecer, em certos momentos, aleatória, pelo fato de a autora substituir uns pelos outros constantemente, no caso citado nota-se intencionalidade, que sugere maior suspense, caracterizando o clímax da parte do texto que privilegia a narração.

A substituição mencionada, que também ocorre com outros sinais, acontece em mais dois momentos no texto: primeiro, o uso da vírgula onde caberia um ponto, sem qualquer prejuízo sintático, como na parte final do trecho (“Ao lê-lo, com aquelas letras enormes tive um pequeno sobressalto, aquilo me incomodou”); depois, no segundo parágrafo, em que os parênteses – pouco utilizados pela autora nos *Contos mínimos* – aparecem em lugar que vírgulas ou travessões poderiam ocupar. Razões para tais escolhas não faltam se considerar-se a expressividade.

TEXTO VI

A PENITÊNCIA DAS FLORES

Ontem, voltei a vê-lo. Elegante, como sempre, discreto em seu terno escuro, o colarinho branco impecavelmente limpo contrastando com a pele morena, a gravata-borboleta cor de sangue. Na cabeça pequena, os cabelos muito brancos, cortados baixinho. Nas mãos, morenas também e um tanto calosas, a cesta de flores. Não trazia rosas de várias cores dessa vez, apenas vermelhas. Cada uma delas envolta num pedaço de papel laminado, tendo junto ao cabo um raminho verde que me pareceuavenca.

O velhinho que vende flores.

Há muito não o via. Mas sempre que o encontro, devo confessar, renova-se o impacto. E dessa vez mais ainda – porque ele estava diferente. Assim que entrou no restaurante, notei-o muito circunspeto, mais do que de hábito, e vi que trazia nos olhos escuros uma chispa de tristeza. Fiquei olhando-o, enquanto oferecia suas flores, na varanda do restaurante. Uma mesa ruidosa, onde oito pessoas pareciam celebrar alguma coisa, ocupou-se dele por instantes, as mulheres esticando os braços para tocar os botões, escolhendo os mais bonitos. Enquanto isso, o velhinho, que nessas horas costuma ser falante, estava mirando através do vidro da varanda, os olhos perdidos na noite.

Nesse instante, o garçom, meu conhecido – e que sabe do meu interesse por aquele vendedor de flores –, chegou a meu lado e disse:

- Está fazendo trinta anos hoje.
- É mesmo?
- É – respondeu o garçom, ele próprio um senhor, trabalhando naquele restaurante há mais de vinte anos.
- Como você sabe?
- Ele me disse, ontem. Às vezes conversa comigo. A senhora não notou como ele está estranho?
- É verdade – respondi, baixando a voz, porque o velhinho deixava a varanda e se aproximava da minha mesa. O garçom, discreto, se afastou.

Chegando junto a mim, o vendedor estendeu sua cesta, sem dizer palavra. Havia uma ponta de sorriso congelada em seu rosto, mas os olhos tinham um brilho insano. Ele me olhou como se me varasse. E compreendi que o garçom dissera a verdade. A história, eu já conhecia. Só não sabia que, naquela data exatamente, fazia trinta anos que acontecera. Aquele velho, um homem bem-nascido, que tinha posses, um dia, por ciúmes, matara a mulher que amava. Fora preso, cumprira a pena e, ao sair da prisão, tornara-se vendedor de flores. Assim, expiava seu pecado.

Tirei uma rosa da cesta e ergui, com uma mesura, como quem faz um brinde.

– Às flores – disse.

E ele sorriu. Em sua loucura, sabia, tanto quanto eu, que as flores eram sua penitência. E sua redenção.

Em “A penitência das flores”, Heloisa Seixas fala da suposta história de um velho vendedor de flores, bem-nascido, que matara sua esposa por ciúmes e se dedicara ao ofício como penitência. A versão ela ouviu de um garçom do restaurante que frequenta, por onde o velhinho sempre passava para oferecer rosas. Anos depois, em outro “conto mínimo”, a autora anuncia a morte do senhor Francisco, que na verdade era casado há mais de cinquenta anos com a mesma mulher, Iracema.

A autora inicia a crônica-conto fazendo uma minuciosa descrição que dá ao leitor a possibilidade de visualizar a personagem principal. Esse início, mesmo apresentando o indivíduo que faz parte de uma história, um conto, também é característico da crônica, quase sempre povoada de descrições.

Quanto à organização textual, destaca-se a presença do discurso direto marcado de forma tradicional com o travessão em parágrafo exclusivo para a fala – o que não é comum nos textos da autora, em que tal discurso normalmente não aparece em parágrafo isolado. O recurso utilizado são as aspas ou até mesmo a ausência de qualquer marcação, necessitando-se da sensibilidade do leitor para separar a fala da personagem do discurso do narrador.

Merece atenção o segundo parágrafo por sua composição feita exclusivamente por um único e curto período. Esse tipo de construção é recorrente, no caso, servindo como ruptura na descrição para o momento da narrativa propriamente dita. A frase aparece para encerrar e completar a descrição feita em pequenos detalhes, quase uma gradação.

Em relação à pontuação, além do já destacado travessão que anuncia o discurso direto, o sinal aparece em duas outras situações nas quais poderia ser substituído pela vírgula ou por dois pontos, como no exemplo: “E dessa vez mais ainda – porque ele estava diferente”. Nos textos em geral, não se considera tão comum o uso de travessão em enunciados como esse, facilmente localizados nos *Contos mínimos*.

A pontuação também é responsável por dar ao texto um ritmo quase sempre pausado, com tom de reflexão. Há períodos curtos, marcados por pontos que enfatizam certos segmentos. Serve de exemplo o terceiro parágrafo, iniciado por pequeno período que poderia estar somado ao que se segue, já que a idéia expressa no segundo período relaciona-se ao anterior. Assim, também acontece no último parágrafo do texto, em que a última frase, iniciada pela conjunção “e”, vem separada por ponto do período anterior, com o qual poderia juntar-se por estabelecer relação de adição.

Quanto ao uso da vírgula, vêem-se os adjuntos adverbiais de maior extensão muito bem separados por elas, como rege a norma culta. Destaca-se o isolamento do termo em duas situações facultativas: no período que abre o texto, “Ontem, voltei a vê-lo”, pelo fato de o adjunto adverbial ser formado por um único advérbio, e no nono parágrafo, em que o termo ocupa sua posição natural e não se exige o uso da pontuação: “– Ele me disse, ontem”.

Como em outros textos observados, encontra-se também neste uma série de frases iniciadas por conjunções coordenativas:

No terceiro parágrafo: “Mas sempre que o encontro [...]”.

“E dessa vez mais ainda [...]”.

No décimo primeiro parágrafo: “E compreendi que o garçom [...]”.

No último parágrafo: “E ele sorriu [...]”.

“E sua redenção [...]”.

No terceiro parágrafo, ao contar o episódio, a autora seleciona palavras que compõem a atmosfera “diferente” que circundava o vendedor naquela noite. Participam desse rol: diferente, circunspecto, tristeza, olhos perdidos, noite, estranho.

No décimo primeiro parágrafo, há uma construção que merece destaque por aparecer com alguma constância no texto de Heloisa Seixas: a inversão da ordem dos elementos na frase (“A história, eu já conhecia”). No caso, quebra-se a ordem direta, antecipando o objeto direto, que aparece no início do período e, por isso, é isolado pela vírgula, que enfatiza pausa prosódica.

TEXTO VII

NO MEIO DA RUA

Era um homem comum, caminhando num dia comum. Um começo de tarde no Centro da cidade, de céu acinzentado como os prédios. Nada era excessivo, nem mesmo o calor. A hora do almoço acabava e as pessoas voltavam para seus escritórios, muitas delas de vista baixa, os olhos grudados nas pedras da calçada, no meio-fio, no asfalto. E foi por isso, por causa daquela tarde tão banal, que ninguém reparou no homem.

Mas lá estava ele na ponta da calçada, esperando o sinal abrir. Parecia concentrado, os olhos fixos à frente, imóvel, as mãos caídas junto ao corpo, uma delas segurando com força a pasta de couro preto. Escuro era também o terno que usava, de um modelo um pouco antiquado. Mas os sapatos estavam muito limpos, lustrosos, como se ele tivesse acabado de se levantar de uma daquelas cadeiras de engraxate que são tão comuns no Centro da cidade. Sim, lá estava ele. E se continuava imóvel, com o olhar parado, seus lábios, ao contrário, se moviam. Era um movimento mínimo, quase imperceptível, como se rezasse ou contasse em voz baixa o número de segundos que se passavam, à espera de que o sinal abrisse.

À sua frente, do outro lado da rua, a sinalização feita para os pedestres exibia uma diminuta mão, de um vermelho desbotado, querendo dizer “Pare”. Logo o sinal ficaria vermelho para os carros e aquela mão se transformaria num homenzinho verde, caminhando, o que significaria “Siga”. Ao lado do homem, muitas pessoas esperavam. E também do outro lado da rua. Na verdade não era rua, mas uma avenida larga, histórica, a principal artéria da cidade. De um lado e de outro, as pessoas esperavam, as vidas suspensas, os olhares perdidos, uma ou outra conversando entre si, mas quase todas sozinhas. E o homem, aquele homem comum, mais sozinho do que todas.

E então o sinal abriu. As duas massas de pessoas, de cada uma das calçadas, avançaram. O homem também. Deu um primeiro passo, depois outro, a sola de seus sapatos lustrosos tocando o asfalto. Caminhou. Mas se no início pareceu andar no mesmo ritmo de seus companheiros de calçada, logo foi diminuindo o passo. Aquela lentidão inesperada provocou um pequeno tumulto atrás dele. O fluxo de pessoas, nos dois sentidos, foi aos poucos se abrindo e contornado o homem, cujos passos estavam mais e mais lentos. Andava como se algo o retivesse, como se uma corda invisível o puxasse para trás.

E de repente parou.

Em plena rua, no meio do asfalto, um estorvo para quem tentava atravessar a avenida. Parou e ficou imóvel. Agora, nem mesmo os lábios se mexiam. Alguma coisa dentro dele se partira, havia uma peça deslocada. Dentro de poucos segundos, o sinal ia abrir. E o homem ali – fechado para balanço.

“No meio da rua” fala de um episódio vivido por “um homem comum”, “num dia comum”, em meio ao tumultuado Centro da cidade (o Rio de Janeiro, provavelmente, por ser cenário constante dos *Contos mínimos*). Conta-se o momento que, em meio ao grande e costumeiro tumulto, o homem pára e permanece imóvel, ao atravessar uma das principais avenidas da cidade, sem que as pessoas ao redor percebam. Uma cena tão “comum” que só os olhos dos cronistas poderiam enxergar. Com a habilidade de quem domina o que faz, Heloisa Seixas transforma o que há de mais simples no cotidiano em enredo para um conto, com todas as características que cabem ao gênero.

Logo no primeiro período, o verbo anuncia a idéia do contar: “Era um homem comum, caminhando num dia comum”. No mesmo trecho, aparecem a personagem e o espaço em que se passa a história. O tempo também é determinado no primeiro parágrafo: “A hora do almoço acabava e as pessoas voltavam aos seus escritórios”. Por meio da narração em terceira pessoa, típica do conto, apresentam-se as informações necessárias para compor a pequena narrativa.

Desde o parágrafo inicial, a leveza do texto é acompanhada pela oralidade sugerida pelo número significativo de períodos iniciados por conjunções coordenativas. Transmite-se a idéia de conversa, mesmo que mais discreta que na crônica. Seguem os exemplos:

No primeiro parágrafo: “E foi por isso, por causa daquela tarde tão banal [...]”.

No segundo parágrafo: “Mas lá estava ele, na ponta da calçada [...]”.

“Mas os sapatos estavam muito limpos, lustrosos [...]”.

“E se continuava imóvel, com o olhar parado [...]”.

No terceiro parágrafo: “E também do outro lado da rua”.

“E o homem, aquele homem comum [...]”.

No quarto parágrafo: “E então o sinal abriu”.

“Mas se no início pareceu andar no mesmo ritmo [...]”.

No quinto parágrafo: “E de repente parou”.

No último parágrafo: “E o homem ali – fechado para balanço”.

A organização dos parágrafos marca precisamente cada pedaço da cena. No primeiro, a apresentação dos elementos que compõem a narrativa; no segundo, a descrição da personagem e seu estado no início da narrativa; o terceiro parágrafo já amplia o campo de visão para as outras pessoas que, como ele, aguardam para atravessar a avenida; no quarto inicia-se a complicação para o que virá a ser o clímax do conto, concentrado no enxuto quinto parágrafo. O último fecha o texto, deixando em suspenso o desfecho da história.

Quanto à constituição dos períodos, os compostos aparecem em maior número, especialmente sob a forma de coordenação. Alguns, muito extensos; outros, bastante curtos, que, juntamente com os períodos simples e as frases nominais, dão ritmo à narrativa e sinalizam pausas enfáticas. Tais pausas são frequentes nos textos da autora, indicando rupturas expressivas, como a do penúltimo parágrafo, que graficamente – pelo parágrafo formado por um único e curto período – mostra o momento em que o homem parou no meio da rua. Até mesmo a idéia de a ação ter acontecido subitamente, expressa pela locução adverbial “de repente”, aparece ao iniciar-se novo parágrafo quando a informação poderia ter sido colocada junto ao parágrafo anterior.

Como observado em outros textos, destaca-se o uso do travessão em situação que poderia ser substituído pelos dois pontos ou mesmo omitido: “E o homem ali – fechado para balanço.” Assim, mais uma vez se alcança a expressividade.

TEXTO VIII

SEGREDOS

Sempre me chamou a atenção, aquela senhora. Ela almoça no mesmo restaurante que eu. Todos os dias, à mesma hora, vejo-a entrar, sozinha, elegante em sua roupa escura, quase sempre de gola rulê, os cabelos muito brancos presos num coque. Pisa o chão de lajotas com passos incertos, o corpo muito magro um pouco encurvado, como se carregasse um peso invisível – ou um segredo. Sim, porque os segredos vergam as costas, pesam como fardos. E, ao olhar, para ela, desde a primeira vez, fui tomada pela sensação de que tinha algo a esconder.

Outro dia – um dia de sol, de primavera, com o ar impregnado de luz –, ela chegou à porta do restaurante com um andar diferente. Passos mais rápidos. E, antes, mesmo que entrasse, notei que se dera alguma transformação, fiquei observando-a. Entrou e passou com seu andar mais leve. Sentou-se a poucos metros de mim, mas num ângulo que não me permitia ver seu rosto, apenas o perfil e as mãos. Estavam trêmulas, mais do que de costume. E, enquanto esperava a chegada do garçom, tirou da bolsa alguma coisa que seus dedos nervosos

trouxeram para cima da mesa. Inclinei-me para a frente e pude ver: era uma carta.

Nesse instante, ela se virou e, ainda com o envelope nas mãos, olhou o dia lá fora. Vi, então, com toda a clareza, que seu olhar carregava um brilho novo, febril. E aquilo atçou minha imaginação. Sem dúvida, a carta a transformara. E eu poderia jurar que tinha alguma relação com seu segredo – fosse qual fosse. Os olhos traem, revelam. Nas mulheres muito velhas, são eles que exibem as marcas de antigas paixões. Por atrás dos cabelos, das rugas, da pele ressecada, cintila muitas vezes, nos olhos, um brilho traiçoeiro – porque é ali que os desejos cavam sua última trincheira.

Muitas semanas se passaram.

Todos os dias, à mesma hora, ela continua chegando para almoçar, os olhos novamente apagados, o passo outra vez mais lento, o tremor das mãos apaziguado. Parece que o efeito da carta passou. Sei que nunca saberei o que estava escrito ali. Sei que a velha senhora nunca falará comigo, nem com ninguém. Mas há pelo menos um segredo de seu passado que já conheço. Por mero acaso. Aconteceu ontem. Ela se sentou na mesa ao lado da minha. Nunca antes isso acontecera. Era a chance para observá-la bem de perto. Vestia, como de costume, uma blusa de mangas compridas, de malha de lã escura. E, sob o fecho de luz que incidia sobre a mesa, pegou o cardápio. Ao fazê-lo, a manga da blusa franziu-se um pouco em direção ao cotovelo, deixando à mostra uma parte do antebraço. E foi então que eu vi, no pulso muito branco, a cicatriz.

Um dia, ela quis morrer. E tenho certeza de que foi por amor.

“Segredos” fala da impressão da autora sobre uma elegante senhora que almoça todos os dias no mesmo restaurante que ela e, por sua postura e comportamento, parece guardar um segredo. No texto, marcam presença características do conto e da crônica, misturadas entre o pequeno enredo e comentários bastante subjetivos de um narrador em primeira pessoa, no tom da crônica.

O primeiro parágrafo traz a apresentação da personagem por meio de uma descrição física detalhada – com o auxílio de adjetivos –, feita por quem há muito observa. Tal adjetivação também se mostra importante no segundo parágrafo quando, por uma mudança na narrativa, marcada pelo tempo (“Outro dia”), a narradora percebe alteração na atitude da senhora: “[...] ela chegou à porta do restaurante com um andar *diferente*. Passos mais *rápidos*”. O adjetivo “diferente” anuncia a transformação, e “rápidos” opõe-se diretamente ao adjetivo que caracterizava o mesmo substantivo no parágrafo anterior, antes da mudança: “Pisa o chão de lajotas com passos *incertos* [...]”.

Da organização sintática do texto destaca-se o período que inicia o conto (“Sempre me chamou a atenção, aquela senhora”), apresentando inversão da ordem

direta dos termos da oração, em que o sujeito vem posposto ao predicado, separados por uma vírgula. A construção vai de encontro aos padrões sintáticos, mas se justifica no texto pela pausa prosódica que, de forma expressiva, dá ênfase à parte topicalizada.

Quanto à pontuação, além do aspecto prosódico mencionado, identifica-se a recorrência de pontos, encerrando frases entrecortadas (características da crônica), que dão maior destaque ao enunciado, como no sexto parágrafo. Algumas vezes apresenta-se estrutura sintática fragmentada, preservando, no entanto, unidade semântica e expressiva.

No último parágrafo, vê-se que os dois períodos que o compõe separam-se por um ponto que indica exclusivamente uma pausa que enfatiza o fim do texto, já que a informação – no caso, uma opinião da autora – poderia ligar-se ao período anterior sem prejuízo sintático (“Um dia, ela quis morrer. E tenho certeza de que foi por amor”).

Outras construções com a mesma estrutura, iniciada por conjunção coordenativa, aparecem reforçando a intenção de alcançar expressividade ao fragmentar os períodos e o tom coloquial do texto:

No primeiro parágrafo: “E, ao olhar, para ela, desde a primeira vez [...]”.

No segundo parágrafo: “E, antes, mesmo que entrasse [...]”.

“E, enquanto esperava a chegada do garçom [...]”.

No terceiro parágrafo: “E aquilo atizou minha imaginação [...]”.

“E eu poderia jurar que tinha alguma relação [...]”.

No quinto parágrafo: “Mas há pelo menos um segredo de seu passado [...]”.

“E, sob o facho de luz que incidia sobre a mesa [...]”.

“E foi então que e vi, no pulso muito branco [...]”.

“E tenho certeza de que foi por amor [...]”.

Mais dois aspectos da pontuação merecem destaque. Primeiro, o uso do travessão em dois momentos do quarto parágrafo, em que o sinal isola comentários que se caracterizam por reflexões bastante pessoais da autora (“E eu poderia jurar que tinha alguma relação com seu segredo – fosse qual fosse”/“Por atrás dos cabelos, das rugas, da pele ressecada, cintila muitas vezes, nos olhos, um brilho traiçoeiro – porque é ali que os desejos cavam sua última trincheira”). Por fim, o uso dos dois pontos que substituem uma conjunção, deixando clara a intenção de realçar mais a descoberta da personagem/narradora (“Inclinei-me para a frente e pude ver: era uma carta”).

Encerra-se com a observação a respeito de uma marca que não é lingüística, mas gráfica: o espaço intencional entre os parágrafos três e quatro. Vê-se que isso funciona

no texto como um divisor temporal que vai ao encontro de toda a idéia de continuidade mostrada pela rotina da senhora que freqüentava o restaurante e da narradora, que observava a mulher em busca de alguma informação que saciasse sua curiosidade.

TEXTO IX

ESTANTE MUTANTE

As estantes são mutáveis, não estanques. Nunca imóveis, estáveis. As estantes são mutantes. As frases surgiram na cabeça da mulher desse jeito, com uma certa cadência e ela riu, pensando: “Fiz um versinho”. Era o que sua filha dizia quando era pequena, toda vez que sem querer fazia uma rima. A mulher estava deitada no sofá, enroscada com o gato preto e branco de olhos chineses, observando o marido à sua frente. E ele arrumava a estante da sala.

Era enorme, a estante, com uns bons cinco metros de comprimento, tomando a parede toda. Ali, ele guardava seus livros mais queridos. Era a centésima vez que a arrumava. Ou melhor, não deixava nunca de fazer isso. Volta e meia, passava em frente à estante, olhava para ela – e achava que alguma coisa não estava onde deveria estar. Subia então na escadinha de dois degraus e começava a trocar os livros de lugar. Agrupava-os por assunto, mas, como vivia comprando novos volumes, eles precisavam ser constantemente rearrumados. Além disso, havia sempre o problema das diferentes alturas dos livros, que às vezes teimavam em não caber numa determinada prateleira para a qual estavam destinados. No início, a mulher ainda se dera ao trabalho de colocar na estante uns poucos enfeites, uma caixinha antiga, um tinteiro, um porta-retratos, dispostos num ou noutro espaço que sobrava entre os livros. Mas fora em vão. Logo, os espaços tinham desaparecido, tragados pelos novos livros que não paravam nunca de chegar. E os pobres enfeites, a caixinha, o porta-retratos, foram sendo deslocados, espremidos – até finalmente serem expurgados das prateleiras.

Estante é para livro, não para enfeite, argumentava o marido. A mulher voltou a sorrir, lembrando da frase. Ele tinha razão. No fundo, ela até gostava de apreciar aquelas prateleiras lotadas, com livros antigos, de lombadas gastas, livros manuseados, lidos. Livros que não estavam ali só para enfeitar. E gostava também de acompanhar aquelas mutações. Com isso, a estante lhe parecia um ser vivo, inquieto, que a cada dia apresentava uma novidade e diante do qual ela jamais se entediava. Talvez por isso a encarasse com tanta ternura. Ou talvez fosse por causa do marido. Era comovente ver a dedicação dele aos livros, a maneira como os tocava, com reverência e cuidado, o tempo que dedicava à restauração dos mais antigos, comprados em sebos. Ele sempre fora assim. Fora ele, pensou a mulher, que lhe ensinara a ter um amor especial pelos livros. Como se fossem, assim como a estante, seres vivos. Como se tivessem alma.

E quem disse que os livros não têm alma?

“Estante mutante” está na fronteira entre o conto e a crônica, já que não apresenta propriamente um enredo – mas comentários sobre a relação do casal com a estante de livros. São observações a respeito da afinidade entre pessoas e livros e do lugar que eles ocupam na vida de cada um. As marcas da crônica aparecem nos traços de oralidade e na sutil conversa com o leitor sugerida.

O texto inicia-se com três frases mentalizadas pela mulher a respeito da capacidade de mutação que as estantes parecem possuir. Nota-se que o conjunto não se destaca por nenhum sinal, ao contrário do que acontece com outro pensamento seu, exposto em seguida (“Fiz um versinho”). Outro caso de ausência de pontuação acontece no terceiro parágrafo, em que o discurso direto não é isolado como normalmente acontece, somente marcado pelo verbo *discendi* (“Estante é para livro, não para enfeite, argumentava o marido”), o que exige a participação do leitor para compreender o texto.

A questão da pontuação também se destaca no segundo parágrafo por três aspectos: primeiramente, sujeito e verbo separados por vírgula na inversão dos termos, quando, na verdade, marca-se uma pausa prosódica que aparentemente transgredir as normas gramaticais, mas é feita com fins expressivos para justificar o novo ritmo dado à construção. Em segundo lugar, observa-se o uso da vírgula isolando o adjunto adverbial, que, apesar de não estar em sua posição “natural”, por formar-se por um único advérbio, não exige a pontuação – que aparece dando ênfase ao termo. Por fim, o travessão – sinal muito usado pela autora –, que se coloca em uma seqüência em que não é necessário, porém, mais uma vez a expressividade literária ganha vez (“Volta e meia, passava em frente à estante, olhava para ela – e achava que alguma coisa não estava onde deveria estar”). Outro caso aparece destacando o resultado de uma ação, quando a vírgula também cumpriria o papel (“E os pobres enfeites, a caixinha, o porta-retratos, foram sendo deslocados, espremidos – até finalmente serem expurgados das prateleiras”).

A coloquialidade da crônica se faz presente nas contrações “num” e “noutro” do segundo parágrafo (“[...] uma caixinha antiga, um tinteiro, um porta-retratos, dispostos num ou noutro espaço que sobrava entre os livros”) e na recorrente construção iniciada por conjunção coordenativa:

No primeiro parágrafo: “E ele arrumava a estante da sala”.

No segundo parágrafo: “Mas fora em vão”.

“E os pobres enfeites, a caixinha, o porta-retratos [...]”.

No terceiro parágrafo: “E gostava também de acompanhar aquelas mutações”.

“Ou talvez fosse por causa do marido”.

No último parágrafo: “E quem disse que os livros não têm alma?”.

O período que encerra o texto carrega, ainda, a interrogação que pode ser direcionada ao leitor, no tom de conversa mencionado.

Observando o léxico, destacam-se palavras de dois campos semânticos: do universo dos livros e as que caracterizam a inquietação das estantes. Do primeiro grupo: estantes, estante, comprimento, livros, escadinha, assunto, volumes, alturas, prateleiras, espaço, livro, prateleiras lotadas, antigos, lombadas gastas, manuseados, lidos, restauração, comprado e sebos. Do segundo grupo: mutáveis, mutantes, deslocados, mutações, ser vivo, inquieto e seres vivos.

TEXTO X

DESPERTAR

A mulher já estava acordada, mas retardava ainda o instante de abrir os olhos. Saboreava aquele momento entre a vigília e o sono, em que parecemos navegar num mundo amorfo, de contornos imprecisos. Gostava disso, de errar através dessa fronteira, retendo as imagens dos sonhos, seus aromas e sabores.

Sentia-se feliz, plena. Ainda que permanecesse imóvel, podia sentir o calor que emanava do corpo a seu lado. Um corpo de homem – seu homem.

Suspirou, movendo-se devagar sob os lençóis, mas com cuidado, muito cuidado, para não romper a fronteira do sonho onde ainda se encontrava, não esgarçar seus tecidos, de imensa delicadeza. Sentia sobre o corpo nu o toque macio do lençol, uma carícia. E nas narinas o cheiro das amendoeiras, a brisa da manhã que entrava pela janela. A manhã de outono sabia a verão, trazendo em seu sopro o burburinho das pessoas que saíam para a praia de domingo. Mas, mais forte do que o aroma das árvores, e das ruas, havia o cheiro dele, do homem deitado a seu lado. Era um cheiro másculo, cítrico, mesclado de suor, um odor penetrante e sensual, capaz de despertar os sentidos da mulher, ainda meio adormecidos. Seu homem. Mesmo de olhos fechados, imaginava o contorno do corpo moreno, de espaldas largas, deitado de bruços, as pernas musculosas, os braços frouxos sobre o travesseiro, a

agressividade das veias no dorso das mãos contrastando com a lassidão do gesto. Seu homem. Ela o amava.

Seus cílios estremeceram. Ainda envolta pelo torpor do sono, a mulher tornou a mover-se, agora um pouco mais, embora ainda lentamente. Manteve os olhos fechados, mas peso que já devia ser tarde. Precisava acordar. Num último espreguiçar, contorceu-se com languidez, e suas pernas, esticadas na diagonal, tocaram o ponto onde a cama estava fria.

Vazia.

Num segundo, abriu os olhos. Olhou o espaço a seu lado. Não havia ninguém.

Sentou-se, com um aperto no peito. Sim, a cama estava vazia. E, agora totalmente desperta, a mulher encarou – como em todas as manhãs dos últimos meses – a verdade que a dilacerava. Ele não estava mais ali. Seu homem – fora embora.

Tinha sido um sonho. Enquanto dormia, a presença dele, seu cheiro e calor se haviam apresentado com tamanha força e nitidez que ainda permaneciam no quarto, invadindo o real. A mulher fechou os olhos, procurando reter um pouco mais a sensação perdida de tê-lo a seu lado. Mas não foi capaz. Era tudo mentira.

Pôs-se de pé, uma angústia indefinida subindo-lhe à garganta. E nesse instante seu olhar pousou no calendário da parede. A angústia explodiu numa gargalhada de escárnio. E a mulher sorria ainda, seu sorriso selvagem, quando disse em voz alta:

– Hoje é dia 1º de abril.

“Despertar” aborda uma questão relevante nesta dissertação: a imprecisão das fronteiras. No texto, entre o sonho e o real. O conto fala das sensações de uma mulher no “momento entre a vigília e o sono, em que parecemos navegar num mundo amorfo, de contornos imprecisos”. Em seu decorrer, palavras reforçam a idéia do sonho – imagem recorrente na prosa de Heloisa Seixas –, mantendo a atmosfera onírica: vigília, sono, imprecisos, sonhos, delicadeza, macio, carícia, brisa, sopro, lentamente e languidez.

Ainda em relação ao léxico, nota-se uma seleção de palavras que ressaltam a masculinidade do homem que, na imaginação da mulher, está deitado a seu lado na cama: másculo, cítrico, suor, odor, penetrante, sensual, moreno, musculosas e agressividade.

Quanto à organização textual, vêem-se parágrafos bem delimitados que ora descrevem personagem e ambiente, ora focalizam a narração. O terceiro parágrafo apresenta-se como o mais longo do texto por concentrar a maior parte do delírio da mulher. Opõe-se a ele o quinto parágrafo, formado por um único adjetivo que caracteriza a cama e serve de ruptura entre sonho e realidade. A palavra isolada em posição de destaque no texto carrega imagem bastante significativa.

Outra estrutura nominal é de grande importância: o sintagma “seu homem”, que se repete quatro vezes ao longo da narrativa, sempre acompanhado por pontuação que o diferencia. Nos parágrafos dois e sete, determinante e determinado aparecem separados por travessão. No primeiro caso, o sinal é escolhido em detrimento da vírgula ou dos dois pontos, como em outros textos (“Um corpo de homem – seu homem”); no segundo, aparece infringindo a relação sintática entre sujeito e verbo, marcando a pausa prosódica que transmite a perplexidade da personagem ao ver que “seu homem” partira (“Seu homem – fora embora”).

Nas outras duas vezes, ambas no terceiro parágrafo, o sintagma ganha *status* de frase ao ser acompanhado pelo ponto final, que o destaca completamente, enfatizando a idéia de posse presente no trecho.

A coloquialidade e proximidade com a língua oral vêm representadas pela contração da preposição “em” com o artigo “um”, que aparece três vezes ao longo do texto (“Saboreava aquele momento entre a vigília e o sono, em que parecemos navegar *num* mundo amorfo, de contornos imprecisos”, “*Num* último espreguiçar, contorceu-se com languidez [...]” e “Num segundo, abriu os olhos”).

Colabora também para o coloquial uma construção recorrente nos *Contos mínimos*: períodos iniciados por conjunções coordenativas.

No terceiro parágrafo: “E nas narinas o cheiro das amendoeiras [...]”.

“Mas, mais forte do que o aroma das árvores [...]”.

No sétimo parágrafo: “E, agora totalmente desperta”.

No oitavo parágrafo: “Mas não foi capaz”.

No nono parágrafo: “E nesse instante seu olhar pousou no calendário [...]”.

“E a mulher sorria ainda , seu sorriso selvagem [...]”.

Encerra-se, comentando-se o último parágrafo, composto por uma fala da personagem, marcada pelo discurso direto tradicionalmente anunciado pelo travessão. Destaca-se o conteúdo da fala que faz referência ao dia da mentira (1º de abril) e que justifica para a mulher toda a decepção de ver a cama vazia após os momentos de satisfação proporcionados pelo sonho.

6- A CRÔNICA-CONTO NA SALA DE AULA: UMA NOVA LINGUAGEM

Neste capítulo, a idéia é sugerir uma proposta de maior utilização da crônica-conto em sala de aula no intuito de fornecer ao professor e, conseqüentemente ao aluno, um material diversificado e de qualidade.

O primeiro ponto defendido é a vantagem de trabalhar com textos que ocupam pouco espaço físico – uma única página –, evitando-se o uso de fragmentos textuais que normalmente perdem sua essência. Tal problema ocorre com freqüência nos livros didáticos que, por economia de espaço, acredita-se, selecionam trechos de contos, crônicas e romances que não carregam a totalidade temática e as características do gênero por estarem descontextualizados. Raros são os casos de textos apresentados na íntegra. Quando isso acontece, apenas poesias, propagandas e notícias de jornal são prestigiadas.

Além disso, a crônica-conto permite a apreciação das características de dois gêneros, o conto e a crônica, proporcionando relevante discussão em aula sobre as fronteiras entre eles. Torna-se possível fazer analogia a outras fusões entre gêneros – textuais ou não –, como apontado anteriormente nesta dissertação. A relação com a música, por exemplo, certamente motivará os alunos pela sua provável identificação com o tema e possibilidade de despertar a criatividade para novas criações, inclusive de textos.

Ao explorar as características da crônica, o professor também deve chamar a atenção para o fato de sua temática ligar-se diretamente ao cotidiano e reforçar a relação de proximidade com os leitores, pela linguagem coloquial e discreta conversa entre autor/leitor. Sem contar o fácil acesso a tal tipo de texto, à disposição de todos na maioria dos meios de comunicação de massa. A presença da crônica nesses veículos serve de motivação para abordar a polêmica de sua validade na literatura, ainda discutida por alguns. As palavras de Antonio Candido, quando questionado a respeito de opiniões que consideram a crônica um gênero menor, valem como respaldo:

“‘Graças a Deus’, – seria caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós” (*apud* BENDER e LAURITO, 1993, p. 43).

Quanto ao conto, pode-se ressaltar a unidade dramática, temporal e espacial que se une à linguagem objetiva, abusando do diálogo e oferecendo imediata compreensão ao leitor. Vale lembrar o papel da descrição no conto que jamais deve sobressair à ação, limitando-se a pequenas notas que situam o conflito no espaço e apresentam superficialmente as personagens.

Vê-se que a crônica-conto de fato une as características dos dois gêneros, aproveitando o que mais lhe interessa de um ou de outro. Os *Contos mínimos* mesclam a descrição detalhada da crônica ao conflito denso do conto, o narrador-autor – que dialoga com o leitor – ao narrador-observador, que conta uma história de forma objetiva e horizontal. Certas vezes, prevalece o conto; em outras, a crônica ocupa maior espaço. O resultado é um texto fascinante.

Os *Contos mínimos* facilitam a identificação dos alunos com a literatura ao oferecer temas variados que trazem à tona os problemas e reflexões do cotidiano, permitindo a aproximação de seu universo, acentuada pela linguagem coloquial e familiar herdada da crônica. Por falar de questões que podem interessar tanto ao leitor exigente e maduro quanto ao que busca no texto apenas o puro entretenimento, Heloisa Seixas conquista os leitores com sua escrita de aparência simples, mas cuidadosamente elaborada.

Pelo indiscutível valor literário e lingüístico dos *Contos mínimos*, recomenda-se seu uso como ilustração para que os alunos vejam a concretização da gramática, em suas normas e desvios. Sugere-se a abordagem sintática e léxico-semântica dos textos sob a ótica estilística, a fim de unir língua e literatura, áreas de interesse que precisam caminhar juntas.

7- CONCLUSÃO

A motivação inicial desta pesquisa foi estimulada pelo prazer que a leitura dos textos que compõem o *corpus* analisado proporcionou em um primeiro momento. Durante algum tempo, eles faziam parte de uma simples atividade dominical que buscava entretenimento; após olhar mais atento, percebeu-se a possibilidade de estudar os *Contos mínimos* do ponto de vista lingüístico.

Para fazer a união entre língua e literatura, pareceu apropriado que a base teórica da dissertação fosse a estilística, teoria que propicia o estudo literário, permitindo uma abordagem que prestigie aspectos expressivos diversificados, incluindo os pontos de vista sintático e léxico-semântico. O primeiro passo foi procurar nos textos traços recorrentes que possibilitassem a identificação do estilo de Heloisa Seixas e contribuíssem para a confirmação das hipóteses levantadas.

Inicialmente, ao pensar no universo da leitura, relacionou-se o prazer despertado pelos gêneros conto e crônica às suas características, especialmente após união entre os dois. Em questionário que intencionava traçar o perfil do leitor atual, constatou-se o esperado: os leitores declararam interesse pela leitura de tais tipos de texto justamente por se identificarem com as suas características. Objetividade, clareza e temática mostraram-se fundamentais para conquistar o leitor. A linguagem também foi mencionada, destacando-se comentários que elogiavam a coloquialidade do gênero crônica, o que permanece na crônica-conto, contribuindo para a melhor aceitação do “novo” gênero.

Para sustentar a idéia de que os *Contos mínimos* aparecem na fronteira entre conto e crônica, levantaram-se as características de tais gêneros por meio de pesquisa bibliográfica a fim de, após encontrar material teórico suficiente para organizar o trabalho, identificar nos textos de Heloisa Seixas o que foi pesquisado. O resultado mostrou-se satisfatório, confirmado na análise do *corpus*, que apontou o que prevalecia de um gênero e de outro.

Reforça-se a opinião de que não se devem categorizar os gêneros textuais, separando-os por rígidas fronteiras. Muitas vezes elas são ultrapassadas pelas semelhanças que os particularizam e, ao mesmo tempo, unem. A mistura entre gêneros prova que tais fronteiras são certamente muito tênues, podendo ser rompidas a qualquer momento pelo desejo do autor de alcançar expressividade ou mesmo intencionalmente, já que os limites não são precisos. Estabelecer regras rígidas é ir de encontro à arte literária.

A maioria das hipóteses levantadas foi confirmada na análise. Somente a idéia de total ruptura sintática não se constatou, uma vez que os trechos que sugeriam tal desvio da norma foram identificados como marcas prosódicas, e não sintáticas, que visam à expressividade e quase sempre aparecem em construções pouco utilizadas em língua portuguesa, sugerindo certo estranhamento à primeira vista.

Propõe-se o uso da crônica-conto no ambiente escolar com o intuito de oferecer aos alunos uma modalidade de texto que concentra vantagens por apresentar características de dois gêneros textuais, bem como temática e linguagem atraentes para um público-leitor que costuma rejeitar os clássicos com a justificativa de não se identificar com eles. Soma-se a isso o valor literário inquestionável de textos que atendem às necessidades contemporâneas de reflexão do cotidiano e economia de linguagem. Tendo em vista que a extensão de um texto não é sinal de excelência, conclui-se que com poucas palavras podem-se obter resultados tão eficientes quanto os de uma produção de muitas páginas, como um romance – o que também não garante qualidade.

Nos textos da autora, fica claro que a simplicidade do cotidiano pode desenrolar-se em literatura. Para os que insistirem em questionar tal literariedade, basta recordar-se que a arte é a necessidade de representação inerente ao homem. Não existe limite para ela, logo, não há limite de temas e abordagens – seja na crônica, no conto ou em um poema.

A densidade do simples está no dia-a-dia, encarando todos a cada instante, mas é por meio das palavras de Heloisa Seixas que se dá conta desse mar ao redor, um mar de temas. Não parece coincidência o fato de a crônica e o conto – ou ainda a crônica-conto, como se sugere nesta dissertação – terem se solidificado entre os leitores contemporâneos. Ora, não é verdade que, depois de tantas escolas literárias, vanguardas, choques e agressões, só é possível que os indivíduos se espantem com o fato de se mostrarem prosaicos? Em uma época em que o novo já foi feito e refeito, o mais difícil,

o que exige mais de cada um é ver a si mesmo em textos, sem distorções, nem a mais nem a menos. A idéia é pensar a própria existência de maneira que seja possível enxergar-se no que se escreve e muitas vezes distanciar-se do que se vive. O leitor é o que lê, não tal qual vive, mas tal qual existe em palavras, em literatura. Nesse ponto, fica evidente a sua identificação com o texto e, conseqüentemente, a do aluno com o material estudado na escola.

Pelo exposto, ratificou-se que a impressão de leveza e prazer deixada pelos *Contos mínimos* deve-se a um verdadeiro trabalho de elaboração lingüística atribuído ao talento de uma autora que se adequa perfeitamente ao contexto da literatura brasileira contemporânea, mostrando-se capaz de inovar e ao mesmo tempo resguardar valores tradicionais que vêm no texto um espaço para a delicadeza e a expressão artística. Heloisa Seixas oferece a seus leitores instantes de deleite que se prolongam em reflexões capazes de acompanhá-los por um tempo que vai de encontro à suposta fugacidade da crônica. A união com o conto proporciona isto: eternaliza memória e cotidiano em forma de arte – o que só se torna possível pela maneira de usar a linguagem, que explora os recursos lingüísticos – dentre os que foram enfatizados –, lançando modelos e apresentando a elaboração da palavra. O que faz sua obra ser literária é justamente a manipulação da língua com tamanha maestria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Macunáima: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ASSIS, Machado de. “Cantiga de esponsais”. In: _____. *CONTOS*. Seleção de Deomira Stefani. São Paulo: Ática, 1994, pp. 38-40.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

_____. *Lições de português pela análise sintática*. 16 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BENDER, Flora Christina e LAURITO, Ilka Brunhilde. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975, pp. 7-22.

BRAGA, Rubem. *A borboleta amarela*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CINTRA, Lindley e CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e textualidade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Texto e linguagem).

COUTINHO, Afrânio. *Antologia brasileira de literatura*. V. 1. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1967.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1947.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELL'ISOLA, Regina Lucia. "A produção da leitura". In: *Leitura: inferências e contexto sociocultural*. Belo Horizonte: Formato, 2001, pp. 25-40.

DIAS, Ângela Maria. Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. V. 6, Belo Horizonte, 2002, pp. 45-65.

FREIRE, Paulo. "A importância do ato de ler". In: ABREU, Márcia. (org.). *Leituras do Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1995, pp. 29-46.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 13 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1986.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

GUEDES, Paulo Coimbra. & SOUZA, Jane Mari de. "Não apenas o texto mas o diálogo em língua escrita é o conteúdo da aula de português". In: NEVES, Iara et alli.

Ler e escrever: compromisso de todas as áreas. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, pp. 135-154.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Sintaxe portuguesa para a linguagem culta contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1997.

_____. & Simões, Darcília Marindir (orgs.). *A redação de trabalhos acadêmicos: teoria e prática*. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOUVE, Vincent. “O que é leitura?”. In: *A leitura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002a, pp. 17-33.

_____. “Como se lê”. In: *A leitura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002b, pp. 61-87.

JUNKES, Terezinha Kuhn. *Pontuação: uma abordagem para a prática*. Florianópolis: Editora da UFSC: 2002.

JURADO, Shirley & ROJO Roxane. “A leitura no ensino médio: o que dizem os documentos oficiais e o que se faz?”. In: BUNZEN, Clécio & MENDONÇA, Márcia (orgs.). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, pp. 37-55.

KAUFMAN, Ana Maria e RODRÍGUEZ, María Helena. *Escola, leitura e produção de textos*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LIMA, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LUFT, Celso Pedro. *A vírgula*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2001.

MACEDO, Joaquim Manoel de. “Às senhoras brasileiras”. In: _____. *O moço loiro*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 11-12.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. 3 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 8 ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORICONI, Ítalo. “O que há de novo no conto novo?”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 2001.

———. “Geração 90: segunda dentição”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jul. 2003.

PAULINO, Graça et alli. *Tipos de texto, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. Belo Horizonte: Miguilim, 1996.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

SANT’ANNA, Sérgio. “Conto (não conto)”. In: MORICONI, Ítalo. (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, pp. 518-521.

SEIXAS, Heloisa. *Contos mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

YUNES, Eliana (org.). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2002.

Sites da internet

LESSA, Ivan. “A crônica”. In: http://www.releituras.com/ivanlessa_cronica.asp, consulta em 15/03/2006.

SEIXAS, Heloisa. “Entrevista ao site iG Ler”. In: <http://www.desconcertos.com.br>, consulta em 20/07/2005.

_____. “Entrevista à Revista Literária on line”. In: <http://www.revistaliteraria.com>, consulta em 22/09/2005.

TÁVOLA, Artur da. “Literatura de jornal: o que é a crônica”. In: <http://intervox.nce.ufrj.br/~edpaes/lit-jor.htm>, consulta em 15/03/2006.

ANEXOS

ANEXO I

A grande festa

Não sei que tonalidade rósea descia dos imensos lustres suspensos no salão; ou era como se em alguma parte houvesse um crepúsculo em sangue irradiando uma luz fantástica e sutil; sei que no arfar do colo das mulheres suas peles pareciam mais morenas e coradas: como se os seus seios tivessem crescido imperceptivelmente. A que me dava o nome de amigo estava tão esplêndida que ela mesma cerrava os olhos de prazer para sentir seu sangue correndo satisfeito por todo o corpo sadio e recentemente lavado.

Sim, nós todos estávamos vestidos com certa dignidade e minuciosamente limpos; isso nos dava bem-estar; era um dia de festa geral.

Quem andasse pelo salão veria depois que ele não terminava: era um salão imenso e infinito, ladeado de parque e repuxos; a noite cantava de alegria pela voz dessas águas felizes. Todas as pessoas do mundo estavam na festa; toda a população tinha querido sair esta noite, e graças às máquinas hábeis e à engenharia emancipada e generosa todos estavam limpos e bem vestidos, e uma grande percentagem trazia flores.

Alguém sussurrou que era a Primeira Festa da Terra; alguém indicou vários presidentes de república e imperadores; era fácil para cada um encontrar uma pessoa que amasse, ainda que ela nos dias comuns estivesse a grande distância; porque a festa era muito bem organizada.

Mesmo as pessoas doentes e tristes esta noite estavam bem; as pessoas truncadas estavam inteiras, e admiravam com prazer os próprios braços novos. Segundo a combinação geral ratificada de pé, por unânime aclamação, por todos os parlamentos, todos, àquela noite, eram felizes, sem que nenhuma lembrança do passado pudesse aborrecer alguém; e no futuro ninguém pensava, tal era o prazer da festa.

A que me dava o nome de amigo sorria, e me achava bem, sentia o quanto sua presença me fazia bem. Dizíamos com delicadeza um para o outro: “são seus olhos”; “não, são os seus”.

E muitas pessoas olhavam outras com olhos azuis, novos, perfeitos e úmidos. Mas eu estava no setor dos olhos negros; eram emoldurados de cabelos negros; a boca se entreabria: os dentes eram pequenos e brancos; o colo arfava de manso. Todos tivemos prazer em conhecer muitas pessoas; a humanidade estava satisfeita consigo mesma; havia muito entendimento. Não sei se seriam os licores finos ou os sorrisos daquela boca feliz; mas eu imaginava nitidamente essa festa geral, esse salão com seu parque infinito. Foi então que uma rajada de vento fez bater uma janela; os vidros se estilhaçaram. Deixei por um instante a minha amiga, sem saber que nunca mais a haveria de ver: olhei pela vidraça partida a noite escura. Era uma noite triste e negra que chorava com seu vento, chorava de tristeza e pobreza, e o mundo lá fora era um imenso terreno baldio com pequenos casebres clandestinos de madeira entre os quais passeavam grandes ratos famintos.

Percebi meu erro; voltei-me para o interior do salão, mas não havia mais ninguém; era um pequeno quarto frio construído por um demônio para nele prender a minha insuportável solidão.

(Rio, outubro de 1952)

(BRAGA, Rubem. *A borboleta amarela*.

Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.)

ANEXO II

Receita de Ano Novo

Para você ganhar belíssimo Ano Novo
 cor de arco-íris, ou da cor da sua paz,
 Ano Novo sem comparação com todo o tempo já vivido
 (mal vivido talvez ou sem sentido)
 para você ganhar um ano
 não apenas pintado de novo, remendado às carreiras,
 mas novo nas sementinhas do vir-a-ser,
 novo
 até no coração das coisas menos percebidas
 (a começar pelo seu interior)
 novo espontâneo, que de tão perfeito nem se nota,
 mas com ele se come, se passeia,
 se ama, se compreende, se trabalha,
 você não precisa beber champanha ou qualquer outra birita,
 não precisa expedir nem receber mensagens
 (planta ou recebe mensagens?
 passa telegrama?).
 Não precisa
 fazer lista de boas intenções
 para arquivá-las na gaveta.
 Não precisa chorar de arrependido
 pelas besteiras consumadas
 nem parvamente acreditar
 que por decreto da esperança
 a partir de janeiro as coisas mudem
 e seja tudo claridade, recompensa,
 justiça entre os homens e as nações,
 liberdade com cheiro e gosto de pão matinal,
 direitos respeitados, começando
 pelo direito augusto de viver.
 Para ganhar um ano-novo
 que mereça este nome,
 você, meu caro, tem de merecê-lo,
 tem de fazê-lo de novo, eu sei que não é fácil,
 mas tente, experimente, consciente.
 É dentro de você que o Ano Novo
 cochila e espera desde sempre.

(ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*.
 Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, pp. 868-869).

ANEXO III

Receituário sortido

<p>Calma. É preciso ter calma no Brasil calmina Calmarian calmogen calmovita.</p>	<p>Anda, cai no sono, amigo, olha o sonix. Como soa o sonil sinapan sonotal sonoasil sonobel sonapax!</p>
<p>Que negócio é esse de ansiedade? Não quero ver ninguém ansioso. O cordão dos ansiosos enfrentemos: ansipan! Ansiotex! ansiex ansiax ansiolax, ansiopax, amigos!</p>	<p>E fique aí tranqüilo tranqüilinho bem tranqüil tranqüilid tranqüilase tranqüilan tranqüilin tranqüix tranqüiex tranqüimax tranqüisan e mesmo tranxilene!</p>
<p>Serenidade, amor, serenidade. Dissolve-se a seresta no sereno? Fecha os olhos: serenium, serenex...</p>	<p>Estás <i>píssico</i>, talvez de tanto desencucarem tua cuca? Estás perplexo? Não ouves o pipilar: psicoplex? psicodin psiquim psicobiome psiclolatil? Não sentes adejar: psicopax?</p>
<p>Dói muito o teu dodói da alma? Em seda e sedativo te protejas. Sedax, meu coração, sedolin sedotex sedomepril. Meu bem, relaxe por favor. Relaxan relaxatil. Batem, batem à porta? Relax-pan,</p>	<p>Então morre, <i>amizade</i>, Morre presto, morre já, morre urgente, antes que em drágea cápsula ampola flaconete proves letalex mortalin obituaran homicidil thanatex thanatil thanatipum!</p>
<p>Estás tenso, meu velho? Tenso de alta tensão, intensa, túrbida? Atenção: tensoben tensocron tensocrin tensik tensoplisin.</p>	

(ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*.
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, pp. 793-794).