



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS



Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira

**OS IMPASSES AMOROSOS NA CRÔNICA DE PAULO
MENDES CAMPOS**

SÃO CRISTÓVÃO, SE
2018

EDNA CAROLINE ALEXANDRIA DA CUNHA OLIVEIRA

**OS IMPASSES AMOROSOS NA CRÔNICA DE PAULO
MENDES CAMPOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura e Recepção.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Magno Gomes.

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Oliveira, Edna Caroline Alexandria da Cunha

O48i Os impasses amorosos na crônica de Paulo Mendes Campos / Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira; orientador Carlos Magno Gomes. São Cristóvão, SE, 2018.

103 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Crônicas brasileiras – História e crítica. 2. Amor na literatura. 3. Intertextualidade. I. Gomes, Carlos Magno, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (PPGL/UFS)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (UFS)

Prof. Dr. Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)

*À literatura, por fornecer subsídios para reinterpretação
do discurso amoroso.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais cujo enlace afetivo me concedeu a vida.

Ao professor e orientador desta dissertação, Carlos Magno Gomes que, com objetividade, conduziu-me pelos subjetivos caminhos das abordagens da teoria literária.

Aos professores Christina Ramalho e Cícero Bezerra (PPG Letras), Antônio Pereira (PPG Filosofia) e Carlos Eduardo Japiassu (PPG Interdisciplinar em Cinema) pela indicação de leituras e discussões durante o curso. Agradeço também ao professor Fernando de Mendonça pelo honroso convite em promover uma discussão sobre as pesquisas que aqui desenvolvo, através do projeto de extensão “Clube de leitura criadora: a poética de Paulo Mendes Campos”.

A vida, por permitir a maturidade pelo matrimônio com Minho e a experiência amorosa entre casal, ressignificando os sentidos para o amor a dois.

A Ramon pela parceria nos diálogos poéticos e críticos-literários ao longo do curso.

A Rebeca que revalida as intenções para uma amizade sincera.

Ao sobrinho-neto Luiz por assaltar de mim sorrisos inusitados e espontâneos nos momentos mais árduos desta jornada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de pesquisa.

Telefonava horas contigo. Me embarçava em ti.
Como dois naufragos, dois amantes que se telefonam
reduzidos ao abismo, agravam o fluido em que se
movem os amantes, perdem a lucidez, entontecem,
pervertem a confiança e acabam desengonçados no
azul profundo.

(CAMPOS, 1977, p. 86)

RESUMO

Esta dissertação se propõe a leitura da crônica de Paulo Mendes Campos, quando parte da solidão da alma humana para narrar os impasses amorosos entre homem e mulher em contextos que remetem a uma época de transformações socioculturais, entre as décadas de 1950 a 1960, especificamente. Trata-se de textos cuja poeticidade se revela pelo mosaico de formas híbridas entre ensaio, aforismo e poema em prosa. Desse modo, o narrador lírico-filosófico que há em Campos recorta seu fazer poético também para descrever o movimento do amor ao desamor. O diálogo se estabelece entre as crônicas do livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais* e os textos que há no livro *Poemas*, ambos de autoria do referido cronista. Para discutir o modo como vão sendo constituídas as relações amorosas neste cenário, investigamos o olhar poético e cétilo de Campos a fim de compreender as influências do meio na constituição do sujeito, mediante o deslocamento e a descentralização das identidades fragmentadas, conforme Stuart Hall. Para os diferentes conceitos sobre o amor, enfatizamos as teorias em Zygmunt Bauman e as figuras propostas por Roland Barthes em seu dicionário amoroso. No capítulo 1, descrevemos a crônica híbrida entre jornalismo e literatura no momento que revela a carreira dupla de Campos. Delineamos sua postura como sujeito-leitor e traços da escrita a fim de questionar suas crônicas quando parte da solidão para os desencontros amorosos entre casal. No capítulo 2, contextualizamos especificidades das crônicas de Campos pela abordagem das rupturas afetivas entre amantes, ao mesmo tempo em que analisamos as crônicas selecionadas do livro *O amor acaba*. No capítulo 3, desenvolvemos um recorte intertextual pela literatura brasileira, pois, considerando que os textos são inacabados, entendemos que dialogando com outros textos da tradição ampliamos os conceitos para os impasses amorosos em Campos, e assim, apontamos um viés literário à consciência crítica do referido cronista.

Palavras-chave: amor; intertextualidade; narrador; crônica; Paulo Mendes Campos.

ABSTRACT

This is dissertation to propose a lection of the chronic by Paulo Mendes Campos, about human desert to describe the love problems between man and woman into contexts to refer cultural transmutation time, between age 1950 a 1960, particularly. The texts reference the poetic attribute into hybrid forms as essay, maxim and poetic prose. So, the poet who writes in a lyrical style to contrast poetic himself and to describe the action from love to no love. The discussion to set up between the chronic of the book *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais* and the book *Poemas*, by Campos. About to build the love relation in the contexts, we investigate the poetic and infidel writing by Campos from to know the influence the news subjects into contexts, by subject displacement and identities decentralize, by Hall. About the love concepts different, we emphasize the theories by Zygmunt Bauman and the pictures putting by Roland Barthes on the book about to love dictionary. In the phase one, we describe the hybrid chronic between journalism and literature to show the double style by Campos. So, we describe style himself from to problematize yours chronic about human desert and to go different ways to love between lovers. In the phase two, we contextual the characteristics from chronic by Campos to describe the affective break between lovers, simultaneously we describe the book *O amor acaba*. In the phase three, we make intertextual analysis by Brazilian Literature, because, we know the texts are incompletes, so, talking with other texts by traditional literary we extend the concepts to read the love problems by Campos, so, to indicate the literary style for him.

Keywords: love; intertextual; storyteller; chronic; Paulo Mendes Campos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A CRÔNICA NA MODERNIDADE.....	18
1.1 A crônica: entre jornalismo e literatura	18
1.2 Rupturas e trânsitos contemporâneos.....	23
1.3 A fortuna crítica sobre Campos.....	28
1.4 O lirismo cétilo do sujeito moderno.....	32
2. DESLOCAMENTOS E DESENCONTROS AMOROSOS.....	38
2.1 O pessimismo lírico	42
2.2 A plenitude do amor	45
2.3 Entre o carinho e a sedução.....	49
2.4 O ceticismo do amor	54
2.5 A dor da separação.....	59
3. OS INTERTEXTOS DO DESAMOR.....	66
3.1 O amor parodiado	69
3.2 A mulher solitária	75
3.3 Do lado de fora e sozinho.....	83
3.4 A solidão do sujeito apaixonado	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO

Amo-te como um bicho, simplesmente. De um amor sem mistério e sem virtude. Com um desejo maciço e permanente.

(MORAES, 1981, p.197)

Os impasses amorosos fazem parte dos relacionamentos amorosos como afirma Stendhal em *Do Amor* (1820). Tanto a paixão como o gosto de amar podem gerar decepção e descontentamento. Neste ritmo, o ato de amar é guiado por valores de cada época. Para o escritor francês, o amor é atravessado pela “fisiologia” da paixão, ou seja, pontua as possíveis etapas do acontecimento amoroso baseadas em suas próprias confissões íntimas, decorrentes de uma desilusão amorosa: 1) O amor-paixão: aquele que nos leva a atravessar todos os nossos interesses e desejos; 2) O amor-gosto: encontrado nas memórias e romances da época; 3) O amor-físico: associado ao gênero do prazer. O prazer físico que desempenha papel secundário aos olhos das almas ternas e apaixonadas; 4) O amor-de-vaidade: possuir o amante “da moda” cujo ideal de beleza obedece à demanda social. Quatro situações pautadas, segundo ele, numa rasa relação entre amantes (STENDHAL, 2011, p.11).

Por esse olhar, temos diferentes etapas do amor que são construídas pela admiração do ser amado. Depois, há o despertar do prazer em abraçar, beijar, afagar o amado. Em seguida, cresce a esperança. Por fim, o amor nasce, ou seja, amar é ter prazer em ver, tocar, sentir através de todos os sentidos e tão perto quanto possível, um objeto amável e que nos ama. Deste ponto em diante, inicia-se a primeira cristalização que se refere ao grau de encantamento pelo sujeito amado, vendo-o como todo perfeito. Entretanto, é possível que o olhar daquele que ama ainda esteja distraído, “pois a alma se farta de tudo o que é uniforme, até mesmo da felicidade perfeita. Eis o que sobrevém para fixar a atenção” (STENDHAL, 2011, p.15). Ora, mesmo amando, o sujeito pode se decepcionar com seu amor, ou pode ser abandonado.

Entre os temas universais e complexos, o Amor aparece como perturbador e inquietante pela ânsia e sinais confusos que provoca e, sobretudo, devido ao percurso divergente com que fora interpretado ao longo dos séculos. A única certeza é a de que quem dele experimenta sai transfigurado: há inconstâncias e desencontros na relação sujeito amante/objeto amado, talvez porque são raros aqueles que sabem compreender e sustentar os

sentidos da palavra “Amor”. Da oralidade à cultura escrita, das referências clássicas às contemporâneas, existem diferentes maneiras de traduzir o amor.

Na Grécia Antiga, por exemplo, o amor era considerado como servo e companheiro de Afrodite, a divindade que domina os apetites sensuais e perturbadores. O amor visto como uma figura mítica, representado por características que remetem ao belo e ao bom. Das ideias platônicas, entendemos o amor como não sendo nem belo nem feio, mas algo supremo:

(...) não sendo belo nem feio, nem um deus nem um mortal, o Amor é um dos muitos gênios, cuja função é manter o contato entre os mundos destes dois últimos seres, e assim completar o universo. Sua natureza específica explica-se por sua origem de Recurso e de Pobreza, que se uniram no aniversário de Afrodite e o conceberam (...) O Amor é um ser intermediário entre os deuses e os mortais; ele nos inspira o desejo de ter sempre o bem; sua ação é uma geração que garante aos mortais a imortalidade que lhes é possível (...) Do mesmo modo o amor, de um corpo, de dinheiro ou de honras é no fundo o desejo de ter consigo o que é bom, e para sempre (PLATÃO, 1970, p.50-54).

Na contemporaneidade, ainda que o sujeito moderno almeje pela experiência amorosa referenciada pelos ideais platônicos discutidos em *O Banquete*, há fragilidades e rupturas nos discursos que embalam a temática. De fato, neste contexto encontramos a proposta do “amor líquido” de Bauman, para quem o amor e as relações de afeto atualmente vivem um paradoxo: “dissolvendo seu passado à medida que prossegue, não deixa trincheiras onde possa buscar abrigo em caso de emergência. E não sabe o que está pela frente e o que o futuro pode trazer” (BAUMAN, 2004, p. 23). Por essa visão, a experiência do amor é semelhante ao pagamento de fiança diante de um futuro incerto do qual não se pode penetrar, nem tão pouco compreender. Na maioria dos casos, o amor geralmente é confundido com outros sentimentos. Por essa visão, é possível que alguém se apaixone mais de uma vez, acreditando que pode apaixonar-se e desapaixonar-se com facilidade (BAUMAN, 2004).

Pela perspectiva de Bauman, percebemos que as transformações socioculturais que vivenciou o mundo moderno ocidental também contribuíram expressivamente para a fragilidade dos discursos institucionais, entre eles, o matrimônio. O desenvolvimento destas sociedades recrudesceu a falsa ideia de que amar é fácil, mediada pelos discursos institucionais que induzem o perfil da pessoa adequada para viver uma experiência amorosa. A propósito, outro engano advindo deste contexto é focar o amor pela realização de si, ou seja, o indivíduo espera garantias de ser amado, esquecendo-se de que ele deve dar o primeiro passo, sair de si mesmo, e se dedicar ao outro por completo. Na cultura contemporânea, tudo

se torna objeto de troca e de consumo; logo, a busca pelo afeto e a realização da experiência amorosa também ficam reféns deste cenário de instabilidades.

Partindo dessas complexas interpretações do amor e do apaixonar-se, este trabalho monográfico propõe a análise dos impasses amorosos representados nas crônicas reunidas no livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*¹ (2013), de Paulo Mendes Campos, cujo recorte dialoga com as formas textuais híbridas que há no livro *Poemas*² (1979), também de autoria de Campos. Entendemos por impasses as situações difíceis e embaracosas por que passa o sujeito apaixonado, culminando com o desamor. Tais conflitos parecem não ter fim quando há impedimentos e imbróglios para a continuidade do relacionamento. Do livro de crônicas, que tem como temática central a solidão da alma humana, recortamos o *corpus* para os textos que discorrem sobre o discurso amoroso. Tais narrativas descrevem situações que remetem aos encontros e desencontros amorosos do sujeito moderno. Pelo recorte temático, comentamos oito crônicas dessa obra que apontam as etapas do ciclo amoroso mediadas por uma linguagem lírico-amorosa impactante, pois, tanto seduz pela força com a qual o amor é construído como espanta pela rapidez com que é finalizado, sem aviso prévio.

O livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais* (2013) reúne 74 crônicas de Paulo Mendes Campos, a maioria escritas entre as décadas de 1950 e 1960³, publicadas pela imprensa carioca através dos periódicos, expressivos à época, como revista *Manchete*, *Diário da Tarde*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*. Nessa coletânea, organizada pelo jornalista Flávio Pinheiro, quem também assina o prefácio, intitulado “O resto é aflição de espírito” (2013, p. 9-14), no qual realça as principais peculiaridades do estilo da escrita literária do cronista, definindo-o em caráter antitético – entre ceticismo e lirismo, ambos em intensidade aguda.

Essa obra mostra situações adversas do sujeito moderno e discorre sobre o vazio existencial, as ansiedades humanas e as desilusões, simultaneamente, mediante um lirismo pessimista. De fato, para Campos, o lirismo é inerente à vida, ou seja, faz parte dos “seis elementos essenciais: ar, terra, fogo, água, sexo e morte. Não, são sete: e lirismo” (CAMPOS,

¹ Trata-se de uma coletânea de crônicas, organizada pelo jornalista Flávio Pinheiro. Essa edição reúne crônicas de Paulo Mendes Campos, a maioria escritas entre as décadas de 1950 a 1960 e publicadas na imprensa carioca no mesmo período.

² Apesar do título *Poemas*, o livro reúne textos também em prosa, seguindo o estilo criativo da escrita poética de Campos. Logo, sua particularidade de literatura híbrida prossegue igualmente neste livro, com crônicas poéticas que ora assumem perspectivas ensaísticas.

³ Entre as crônicas reunidas nesse livro, algumas foram publicadas nas décadas de 1980, como “Anatomia do Tédio” e “Olhar de mulher”, extraídas do livro *Os bares morrem numa quarta-feira* (1980); em 1981, saiu no *Diário da Tarde* uma coletânea de aforismos; “Como disse o homem” (1987) e “Últimos apelos” (1988), ambas publicadas no *Jornal do Brasil*. Das crônicas mais recentes publicadas pela imprensa carioca há “Lindas e feias” que saiu no *Jornal do Brasil*, em 13/05/1990.

2013, p.260). A performance do sujeito lírico faz parte de uma estratégia de sobrevivência do homem moderno e é definida pelo cronista como ‘válvula de escape’ para fugir da solidão, das angústias humanas, da escuridão que é a alma humana sobre a Terra. Funciona como tentativas de “encher o vazio” (CAMPOS, 2013, p. 262). Para Ivan Marques, a crônica de Paulo Mendes Campos é caracterizada pela miscelânea entre lirismo e ceticismo, na qual “o lirismo que lhe é atribuído com frequência não é leve nem discreto, como costuma ser em mãos de cronistas, mas impetuoso, livre, esparramado, conforme enfatizam os vocábulos usados pelo crítico” (MARQUES, 2013, p.266-267).

Para um estudo dos impasses amorosos, selecionamos as crônicas que remetem às situações e aos sentidos sobre a solidão humana. Desse modo, destacamos os textos que ressaltam o pessimismo do cronista que é guiado pela racionalidade moderna. Essa postura de descrença no amor faz parte, por exemplo, da clássica crônica “O amor acaba”, que nomeia a coletânea que vamos analisar nesta dissertação. Nessa crônica, de maneira fragmentada, o narrador descreve diversas situações de complexas a triviais, nas quais os relacionamentos amorosos são interrompidos, ou que podem acabar, recomeçar e continuar se dissolvendo. O ceticismo também estará presente em “Rondô de mulher só”, na qual a visão do amor construída pelo olhar de uma mulher para questionar as angústias impostas ao universo feminino ao longo da história da humanidade. Dentre tais estereótipos questionados estão: a figura da mulher frágil à espera do príncipe encantado, a realização amorosa idealizada, a aceitação do casamento como contrato social e não por amor.

Na crônica “Lua de mel”, temos situações corriqueiras de um casal apaixonado. Essa crônica descreve a banalidade da vida a partir de um casal de enamorados que se amava ardente em um hotel da pequena cidade. A experiência entre eles é narrada de forma intensa, percebida através do excessivo uso de verbos que, no modo como foram empregados, indicam reciprocidade. O universo da separação é representado em “Desquitados que se amam”, crônica que revela sensações de um homem desquitado que ainda não deixou de amar a esposa e sente necessidade em ser correspondido para escapar da solidão.

Entre outras crônicas que descrevem a descrença no amor, analisaremos também “Versos em prosa” que fala da decepção do amor, associando o amor à morte. Por fim, na crônica “A vida, a morte, o amor, o dinheiro”, o narrador aborda o caos e a insignificância da relação entre os quatro eventos, e a condição de banalidade entre eles num mundo em que as coisas vão se tornando aceleradas, frívolas, descartáveis.

Assim, destacamos que, em *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*, Paulo Mendes Campos percorre os territórios subjetivos das ansiedades humanas, sobretudo, o medo da solidão. Desse modo, para este trabalho, recortamos de seu repertório literário, crônicas que discorrem sobre os impasses do discurso amoroso. Partimos de imagens que traduzem os prazeres e os conflitos do sujeito apaixonado. Na tentativa de ampliar a interpretação de seu imaginário de cronista, traçamos alguns paralelos intertextuais entre suas crônicas e obras literárias que exploraram esses impasses. Afinal, a experiência amorosa é considerada pelo cronista como uma das tentativas de fuga da condição solitária humana, ou, como ele mesmo afirma: “tudo é tentativa considerável para fugir das armadilhas terrestres”. Logo, dialogar com textos afins nos permite amplitude de questionamentos acerca do tema e melhor entendimento das crônicas referenciadas.

Escolhemos esse recorte, os impasses do sujeito apaixonado, por ser um tema expressivamente reportado nesta coletânea de crônicas em decorrência da solidão que vive o sujeito moderno. Outrossim, analisamos a obra de Paulo Mendes Campos pela força do ceticismo que paira em suas crônicas, projetando um homem solitário e descrente do amor. Esse recorte é apenas um diante da sua diversificada produção literária.

Como poeta modernista, ele iniciou sua carreira literária com as publicações de *A palavra escrita* (1951) e *O domingo azul do mar* (1958). A estreia na prosa veio pelo gênero crônica em virtude de sua atuação diária como repórter nos jornais cariocas da época. Seu reconhecimento, como um cronista de destaque, veio com a publicação de suas crônicas reunidas em *O cego de Ipanema* (1960). Em sua temática sobressaem a solidão humana e questões relativas à filosofia existencial.

Além desse recorte temático, escolhemos como objeto de estudo a crônica de Campos em decorrência também das visibilidades: está entre as melhores crônicas brasileiras; a peculiaridade poética em narrar os instantes do cotidiano; o ‘jogo’ de linguagem que toca a profundidade dos sentidos, atingindo sutilmente questões relativas à condição humana; o caráter multifacetário dos textos que abrange a um público diversificado, por exemplo, o leitor do livro didático. Além disso, seus textos apontam brechas para começarmos a refletir sobre os deslocamentos dos sujeitos, característica do mundo ocidental, diante de um cenário de transformações socioculturais a partir da década de 1950, cujos efeitos pontuamos pela perspectiva da intertextualidade, prática recorrente nas obras literárias do século XX.

Assim, estamos preocupados tanto com o ceticismo de suas crônicas quanto com as intertextualidades dessa temática. No processo interpretativo, exploramos algumas “figuras”

amorosas propostas por Roland Barthes para mostrar os impasses amorosos nas crônicas de Campos. Nesse jogo linguístico, Barthes (2003) aborda o sujeito do discurso amoroso cuja existência se dá pela linguagem, ou seja, a palavra como meio de expressão de um sujeito que fala de si mesmo diante de uma situação de encanto/desencanto na relação com o outro, o objeto amado, que reage de modo imprevisível aos estímulos deste contexto. Os vocábulos elencados em *Fragmentos de um discurso amoroso* traduzem os sentidos condizentes à temática amorosa e estão agrupados de forma metalinguística, semelhante a um dicionário, cujos verbetes estão classificados em ordem alfabética, das letras A a V. E, para significar cada palavra justaposta, Barthes remete às textualidades da filosofia, sociologia, antropologia, psicanálise, e, recorrentemente aos textos literários do mundo ocidental referentes à épocas distintas que fazem deste livro atemporal.

Por esse trajeto, propomos uma leitura crítica, descrevendo imagens e contatos do texto de Campos com o imaginário artístico de sua época. Além disso, comentamos como os discursos existenciais são incorporados por suas crônicas. Seu sujeito apaixonado está sempre em crise e solitário. Portanto, pretendemos focar no movimento do amor para o desamor a fim de problematizar os relacionamentos afetivos entre homem e mulher diante dos contextos urbanos: descrever o modo como os afetos entre casais vão sendo constituídos mediante fragmentação do sujeito e formação de novas identidades, conforme Stuart Hall (2014, 2006). A conceituação crítica é despertada pelas ideias de amor líquido – perfil das relações amorosas contemporâneas que se fazem/desfazem/refazem com imediatismo e naturalidade, mediadas pela sensação de banalização das relações e estranhamento do outro (BAUMAN, 2004, 1999).

Desse modo, nossa proposta de leitura se encaminha para identificar os impasses amorosos de Campos a partir de diferentes referências de linguagem com a intensão de apontar quais os desencontros que se repetem para o desamor do sujeito moderno. Outrossim, observando como o narrador cronista de Campos passeia pelos tons do amor, descrevendo tanto o movimento do apaixonar-se como o de distanciar-se da pessoa amada. Por essa perspectiva, pretendemos comparar a poética do amor de Campos com o discurso do fragmento amoroso de Barthes.

Se para Barthes o discurso amoroso está atravessado pela fragmentação do sujeito apaixonado, para Campos esse sujeito se desnuda e expõe o sabor amargo do ponto final quando o amor acaba. Nesse embate, nos interessa o jogo de linguagem retomado pelo imaginário de Campos a partir da identificação de seu estilo de escrita. Suas crônicas propõem

uma leitura moderna desse amor, ressaltando os principais conflitos que envolvem o ato de se apaixonar e se distanciar do ente querido. Entre a paixão fulminante e o final melancólico, Campos apresenta um quadro decadente do sujeito apaixonado, marcado pela solidão.

Para uma reflexão acerca desse movimento de sedução e impacto do texto literário, exploramos alguns conceitos de escrita literária que se aproxima do jogo textual desse cronista. Sabemos que a literatura depende do entrelaçamento de vários fatores estéticos e sociais para se constituir e caracterizar. Para Paulo Mendes Campos, “a literatura não tem valor extranatural”, pois pode ser usada como “o espaço, o ar, a água, a cor, o alimento” de nosso viver (1977, p. 36). Já Derrida ressalta essa especificidade da literatura como parte do um jogo da linguagem de “poder de dizer tudo, visto que o dizer tudo do literário tem a ver com o advento da democracia moderna, ou seja, um dizer tudo que tanto significa dizer qualquer coisa que se pense quanto dizer tudo o que se deseja” (2014, p. 21).

Desse modo, adentramos na estética das crônicas de Campos para mapearmos os impasses existenciais do sujeito apaixonado diante da modernidade. Nesse processo, o sujeito e o espaço urbano se confundem, pois, sua crônica anuncia um discurso do qual é testemunho e defensor: o desamor. Tal jogo de incertezas nos remete ao conceito de texto proposto por Barthes: “o texto é o próprio aflorar da língua: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (2000, p. 16-17). Esse teatro da linguagem de Paulo Mendes Campos pede uma reflexão acerca da liberdade do homem, visto que “não pode haver liberdade senão fora da linguagem” (2000, p. 15).

Com o desafio de identificar a escrita literária das crônicas de Paulo Mendes Campos, selecionamos textos que falam sobre a solidão do sujeito moderno, e que, para escapar dessa condenação, busca a realização amorosa plena e recíproca. No entanto, as investidas neste ideal se veem fragilizadas, e as crônicas, revelam sentidos contraditórios, com homens e mulheres frustrados em suas expectativas de afetos. Logo, ao propor uma análise crítica dessas crônicas, estamos ampliando os sentidos de sua obra e de sua fortuna crítica. Considerando o amor inerente à condição humana, abordar esta temática no campo literário é reconhecer a amplitude de diálogos inerentes à literatura. Nesta interface, o texto literário se coloca como ponto de partida e chegada, num entrelaçamento constante entre forma e tema, no qual a fragilidade do sujeito solitário é traduzida pelas desilusões amorosas.

Didaticamente, dividimos esta dissertação em três capítulos para dar suporte à leitura pelos impasses amorosos das crônicas de Campos. No capítulo 1, situamos os aspectos da crônica jornalística na modernidade cujo contexto influenciou no estilo da escrita literária de

Campos. Além disso, apresentamos a fortuna crítica que contribui para descrever o perfil da narrativa de Campos e, a partir do seu apanhado biográfico jornalístico e literário, apontamos pistas para problematizar as crônicas dele quando discorre sobre os impasses amorosos entre homem e mulher. Desse modo, através dos sentidos da escritura literária questionamos os próprios meios do fazer literário. A proposta discursiva prossegue pela abordagem comparativa que perpassa pela análise dos intertextos amorosos de suas crônicas, baseada nos conceitos de Samoyault (2008) e Barthes (2015, 2012). Em seguida, propomos algumas conceituações sobre o amor, extraídas do pensamento ocidental.

No capítulo 2, abordamos particularidades da escrita de Paulo Mendes Campos, a fortuna crítica sobre sua obra e apresentamos o livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*, enfatizando as crônicas que discorrem sobre o discurso amoroso. Para tanto, elencamos diferentes figuras do discurso amoroso que atravessam suas crônicas, retomando os conflitos do sujeito apaixonado desses textos.

No capítulo 3, aprofundamos nossa leitura abrindo espaço para os diferentes impasses do sujeito apaixonado de Campos. Partimos das representações clássicas do amor na literatura brasileira em perspectiva intertextual e, também, propomos um diálogo intratextual entre um repertório de imagens do próprio Campos que sintetizam o desamor na modernidade. A propósito, como contribuição para a fortuna crítica de Campos, apresentamos uma proposta de interpretação que agrupa diversos elementos estilísticos e culturais para uma revisão dos principais conflitos amorosos que sua crônica destaca.

Com essa organização, pretendemos manter um diálogo entre a temática de suas crônicas e a imagem do homem moderno descrente do amor, pois, há um clima pessimista no qual o amor sempre acaba e os amantes se embebedam em sua solidão.

1. A CRÔNICA NA MODERNIDADE

Sempre me avisaram: “Cuidado com os adjetivos!” Fiz o que pude! Porém amei-os à primeira vista – e hei-de amá-los até o amargo fim.

(CAMPOS, 1977, p.33)

A descrição do amor nas crônicas de Paulo Mendes Campos tem a particularidade de ser construída por um ritmo lírico que traduz os desafios do homem em conflito consigo e diante dos relacionamentos amorosos. Esse estilo da escrita literária mescla o ritmo lírico com a postura de um narrador cétilo diante dos conflitos sociais para produzir crônicas que descreve os impasses amorosos do homem moderno. Nesse percurso, dividimos este capítulo em quatro partes, partindo de especificidades da história da crônica, ressaltando o estilo de Campos a partir do levantamento de sua fortuna crítica que destaca os traços específicos da obra desse cronista. Com isso, refletimos sobre a composição da escritura a fim de compreender as fronteiras literárias de Campos ao explorar o gênero crônica para traduzir o pessimismo e a descrença do homem na modernidade.

Quanto ao percurso da crônica, do jornalismo a literatura, destacamos os escritores mais representativos de fins do século XIX a modernidade do século XX, mediado pela ascensão da imprensa carioca. Para caracterizar o gênero crônica, tomamos como base os estudos de Arrigucci (1987), Bender & Laurito (1993) e Cândido (2003). Em seguida, pontuamos considerações sobre o narrador cronista de Campos, propondo identificações dessas narrativas que se relacionam com o ceticismo do autor. Está em jogo questionarmos como o narrador se projeta pelos impasses amorosos debatidos em suas crônicas. Quanto ao estilo híbrido de sua literatura, no qual jornalismo e poesia se misturam, exploraremos aspectos da escrita propostas por Foucault (2001), quando relativiza a função do autor, fortalecendo as posições discursivas do escritor; depois retomamos alguns pontos da proposta de Barthes (2003) acerca do jogo da escrita e o discurso amoroso; e, por fim, retomamos o debate proposto por Derrida (2014) sobre as tênues fronteiras do que é literatura.

1.1 A crônica: entre jornalismo e literatura

Erigida sob a função de narrar fatos históricos à época do Brasil colonial, esse gênero chegou ao Brasil na época do descobrimento com fins de narrar à corte portuguesa tudo o que

se encontrava aqui no território nacional. O texto descrito, *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, tornou-se documento histórico⁴. Somente mais tarde, em meados do século XIX, a crônica adquiriu status literário através das crônicas políticas dos escritores do Romantismo como, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, que tiveram seus textos publicados nos jornais impressos à época. Neste contexto, a influência da cultura francesa foi marcante, sobretudo, durante o Romantismo, quando a crônica literária do *feuilleton* se adapta ao folhetim, conquistando os leitores de jornal. Isso aconteceu pelo próprio formato da crônica de jornal que, diariamente, oferecia textos leves – com tons de ironia e humor, em oposição às notícias pesadas, de cunho político-social, característico dos periódicos diários.

Desse modo, a crônica se consolida no país pelas vias da circulação do folhetim⁵, subdividido em folhetim-romance e folhetim-variedades. Fiquemos com este segundo. Os textos divulgados nos folhetins abordavam contextos do cenário político brasileiro⁶, ainda que escritos em linguagem leve e irônica. Entre os escritores de romance que atuaram nos dois segmentos (literatura e jornalismo), registram-se: José de Alencar cuja estreia como folhetinista se deu no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 1854; Machado de Assis⁷, em 1859; Joaquim Manuel de Macedo, em 1856; além de França Júnior, um dos grandes cronistas da vida brasileira, também, da segunda metade do século XIX (BENDER; LAURITO, 1993, p.15-21).

O folhetim-crônica do século XIX ocupava quase metade da página do jornal⁸. Com a ascensão do capitalismo industrial, a notícia passa a ser vista como mercadoria à venda. A política editorial do jornal, a fim de anunciar outros produtos ideológicos, leva a crônica moderna do século XX a se adaptar às exigências mercadológicas e aos limites do jornal: foi

⁴ A *Carta de Pero Vaz de Caminha* é considerada pela crítica como a “certidão de nascimento” da literatura brasileira. Nesse documento, Caminha, escrivão-mor da frota da navegação de Pedro Álvares Cabral, detalhou à corte portuguesa – ao Rei Dom Manuel I, as primeiras impressões que tiveram quando chegaram ao Brasil, em 1500.

⁵ Na segunda metade do século XIX, o folhetim, do francês *feuilleton*, foi trazido ao Brasil pelo jornal impresso. Publicado diariamente nos periódicos brasileiros, ocupava um espaço livre no rodapé do jornal cujo intuito era entreter o leitor mediante as ‘pesadas’ notícias e reportagens de cunho político-social (BENDER; LAURITO, 1993, p.15).

⁶ Contextos narrados a partir da perspectiva do escritor, situado no Rio de Janeiro, eixo cultural do período. Ambiente no qual a crônica literária floresceu e despontou os grandes escritores no gênero.

⁷ Considerando a riqueza estilística, Machado de Assis foi o grande folhetinista do século XIX e um dos maiores cronistas brasileiros reconhecidos na contemporaneidade. Machado iniciou sua atividade jornalística aos 21 anos, em 1860, no *Diário do Rio de Janeiro*.

⁸ Apesar do seu florescimento no século XIX por jornalistas-escritores do porte de Machado de Assis e José de Alencar, a crônica brasileira somente assumiria aquela feição de gênero tipicamente nacional na década de 30 do século XX. Assim sendo, “a crônica brasileira apresenta duas fases bem definidas: a crônica de costume – que se valia dos fatos cotidianos como fonte de inspiração para um relato poético ou uma descrição literária – e a crônica moderna – que figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa” (MELO, 2002, p.149).

preciso ‘enxugar’ palavras. Tal conduta despertou a criatividade do escritor que teve que exercitar o jogo de linguagem. Assim, a crônica passa a ganhar ares de literário.

No século XX, do Brasil pré-modernista, o destaque na crônica veio para Lima Barreto e seu tom político de denúncia das mazelas, diante do que passava o povo pobre do Rio de Janeiro. Já na primeira fase do Modernismo, era nítido o estilo criativo da palavra em Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, que, além de poesias também escreveram crônicas, que davam um panorama cultural do cotidiano do brasileiro nas grandes cidades. Entre as décadas de 1940 e 1950, o cenário mineiro abria espaço para jovens talentos escritores, entre eles Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, que agregaram a esse gênero, uma postura filosófica de análise da vida. Nas últimas décadas do Século XX, Rubem Braga passou a ser admirado como um dos maiores cronistas brasileiros pelo equilíbrio que deu ao hibridismo do gênero textual, ou seja, da brevidade da informação jornalística ao apurado estilo literário para descrever cenas diárias, através de reflexões estético-sociais, atualizadas a contemporaneidade. Desses inúmeros cronistas, esta dissertação vai analisar a peculiaridade com que Paulo Mendes Campos retrata a temática do amor e suas inconstâncias para homens e mulheres, que vivem diferentes conflitos existenciais.

A crônica literária sempre flertou com a leveza do texto artístico e se consagrou como gênero fronteiriço entre jornalismo e literatura, de gênese híbrida, cuja ambiguidade de sentidos revela características antitéticas: da linguagem leve/breve aos temas complexos, da efemeridade cotidiana às reflexões profundas e divagações, do retorno saudosista dos fatos remotos à familiaridade com o presente, do hermetismo à transparência dos discursos. No Ensaio *A vida ao rés-do-chão*, Antonio Cândido (2003) defende a escrita literária da crônica pela linguagem leve com que toca a sensibilidade diária, sempre restabelecendo a dimensão das coisas e das pessoas. A crônica fala sobre tudo e a qualquer instante. Além disso, percebe-se o despontar da crônica pela presença diária no jornal impresso, tornando-se um gênero textual popular, logo, mais perto de nós. De fato, o modo como se instalou no Brasil ‘aclimantou-se’⁹ ao perfil do leitor brasileiro, ou seja, certificou-se como um fenômeno literário tipicamente brasileiro, conforme Bender & Laurito (1993) sobre o panorama da crônica do Romantismo ao Realismo:

⁹ Cândido (2003, p.89-99) descreve a linguagem simples, leve, breve, natural, irônica, casual da crônica, ora precisa ora vaga, baseada num diálogo contingente e objetivo, com inclinações para o lirismo-humorístico, o sarcasmo, construção de sintaxe simples e orações invertidas, ao mesmo tempo em que propõe reflexão crítico-social. Há casos em que o cronista desenvolve uma linguagem poética e ensaística, como percebemos na crônica de Paulo Mendes Campos, por exemplo.

Toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala na imprensa. Essa escala na imprensa incluía a crônica do século XIX, iniciada com os folhetins vastos e ligeiros do Romantismo e posteriormente afirmada como gênero literário específico, atrelada embora ao jornal e à revista, mas passível de se eternizar em livro (BENDER; LAURITO, 1993, p.28).

Segundo pesquisas em Bender & Laurito, o dia 2 de dezembro de 1852 é considerado o marco inicial da crônica literária brasileira, quando Francisco Otaviano inaugura a editoria *A semana*, espaço do *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, em que circulam os folhetins literários do Romantismo. Prosseguindo os estilos de época literários, o panorama pré-modernista traz os nomes de Coelho Neto e Humberto de Campos (postura conservadora) e João do Rio e Lima Barreto (postura renovadora). Na crônica literária, Lima Barreto iniciou-se em 1902, sempre retratando a vida urbana e suburbana do Rio de Janeiro. Sucessivamente, o modernismo destaca Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade com a nova estética literária através da crônica (BENDER; LAURITO, 1993):

Na década de 1930, a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil como gênero nosso, através de nomes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, destacando como escritor exclusivo: Rubem Braga. Tanto em Drummond quanto nele observamos um traço que não é raro na configuração da moderna crônica brasileira: no estilo, a confluência de tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Essa fórmula foi bem manipulada em Minas Gerais (onde Rubem Braga viveu alguns anos decisivos da vida); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada do arcaísmo programado pelos mineiros (CANDIDO, 2003, p.89-99).

Betella (2009, p.11) situa a crônica desde o século XIX, registrando ápice de publicações pela imprensa carioca nos anos 1950¹⁰. Aliás, “a cidade do Rio de Janeiro foi o espaço preferencial de desfrute do cronista. Antes de deixar de ser capital do Brasil, com a inauguração de Brasília em 1960, o Rio de Janeiro vivera o que talvez tenha sido o melhor em

¹⁰ Segundo Ribeiro (2003), o contexto da imprensa carioca na década de 1950 foi marcado por profundas transformações, envolvendo: reformas no espaço físico dedicado à redação, novas maquinarias de impressão (gráfica) e categorização das editorias (divisão das notícias e reportagens por assunto) nas seguintes empresas jornalísticas: *Diário Carioca* (1950) e *Jornal do Brasil* (1956), principais jornais que Paulo Mendes Campos atuou (grifo meu). Percebe-se neste período também a migração para o jornalismo brasileiro de elementos do modelo norte-americano. Além disso, outra tendência à época refere-se ao conteúdo noticiado. Segundo Pompeu de Souza (editor-chefe do *Diário Carioca*), o material jornalístico era construído mediante considerações filosóficas e especulações metafísicas, ou seja, ao mesmo tempo em que noticiava o acontecimento – respondendo ao *lead* ou ‘pirâmide invertida’ (informar questões básicas como: Quem? O que? Como? Quando? Onde? Por quê? Relações de Forças, isto é, todos atores envolvidos na cena), o jornalista produzia o texto com características de artigo e ensaio. “O jornalismo não era mais visto como um gênero literário de apreciação de acontecimentos (como o havia definido Alceu Amoroso Lima). Passava a ser reconhecido como um gênero de estabelecimento de verdades” (p.148).

termos de lazer, divertimento e ostentação”. Muitos dos nomes nacionais renomados na crônica que lemos hoje (em tempos contemporâneos) são desse contexto e fizeram carreira dupla, entre jornalismo e literatura. O mineiro radicado no cenário carioca, Paulo Mendes Campos, também fez parte deste grupo.

No artigo sobre a representação do discurso literário na crônica de Paulo Mendes Campos, os autores explicam que “a crônica se revitalizou ao ser inserida num pós-gênero em função do seu trânsito entre jornalismo e literatura” (DUTRA; COELHO, MARIELE, 2016, p.67-68).

A crônica é um gênero textual híbrido porque se situa nas fronteiras entre jornalismo e literatura¹¹. É possível que essa fusão entre os dois segmentos justifique o perfil fragmentado da crônica e deslocado do escritor-cronista. Segundo Arrigucci, a crônica perfaz pela linguagem literária os acontecimentos repercutidos na edição diária do jornal impresso, discorrendo sobre “as novidades do mundo moderno, ao consumo imediato, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos” (ARRIGUCCI, 1987, p.53).

De fato, permitir abertura de diálogo às classes emergentes é um dos atributos conferidos à crônica literária ao longo do século XX. Cândido (2003) explica que a crônica literária, ao falar de perto com o leitor, reconecta a dimensão das coisas e das pessoas. Em consequência, democratiza o texto literário à população brasileira historicamente marcada por índices de analfabetos e/ou aqueles de difícil acesso aos livros, rememorando ao pouco expressivo hábito de leitura do brasileiro. Neste contexto, o duplo caminho entre jornalismo e literatura preenche essa demanda social, pois, “o escritor-cronista faz parte da dinâmica do sistema produtivo” (BULHÕES, 2007, p.49), logo, vê nas circunstâncias da experiência jornalística maneiras de atingir uma maior quantidade de leitores, ainda que o jornal seja classificado como veículo de comunicação da intelectualidade brasileira.

E o livro de crônicas de Campos, *O amor acaba* (2013) se circunscreve nesse território híbrido, entre jornalismo e literatura, consolidado em terreno fronteiriço. Nesta coletânea, em meio à solidão da alma humana, Campos se utiliza das características do gênero crônica para descrever estados de espírito de um narrador desiludido, que ora fala de um amor que se foi, ora da dor da separação, ou ainda, da esperança enganosa do recomeço. Nesses casos, as desilusões em torno do amor prevalecem. Desse modo, pretendemos identificar como a

¹¹ A relação entre literatura e jornalismo conhece um primeiro momento de esplendor com a aparição das revistas culturais do século XVIII, estreita-se ao longo do século XIX e constitui um dos capítulos fundamentais da cultura do século XX (MEDEL, 2002, p.16).

crônica poética retrata os impasses amorosos, jogando com os sentimentos tradicionais e registrando o ceticismo como uma marca dessa época. Além disso, em alguns momentos, investigaremos como o narrador relata e descreve a descrença desse homem moderno: se como um repórter do jornal, ou como um filósofo diante da crise de existência humana. Diante desses impasses, o narrador de Campos pode ser visto como um “sujeito poético” que “representa um sujeito coletivo muito mais universal”, pois, permite à pluralidade de vozes em suas projeções estéticas (BETELLA, 2009, p. 9).

1.2 Rupturas e trânsitos contemporâneos

Como pudemos perceber no subcapítulo anterior, a gênese híbrida conferida à crônica literária, entre jornalismo e literatura, pede um apurado trabalho de análise da relação entre forma e tema para que possamos melhor traduzir os impasses amorosos do imaginário de Campos. De fato, faz parte da natureza da crônica o fluir de ideias, a leveza de sua estrutura e a fusão entre gêneros. Por exemplo, o narrador da crônica de Campos se caracteriza pela bifurcação de sentidos que envolvem seu posicionamento lírico e a associação de gêneros textuais: a crônica diluída entre o ensaio e a poesia. Assim, diante dessa desconstrução textual, delinearemos aqui uma discussão sobre o processo da escrita literária, espaço que o autor revela seu estilo criativo, entre traços linguísticos e poéticos.

Uma recepção estética requer que reflitamos sobre a escrita e suas particularidades, ou seja, reconhecer o estilo interpretativo de um determinado escritor/autor. Desse modo, diante da proposta que escolhemos para a leitura crítica das crônicas, tomamos como ponto de partida as significações do termo “deslocamento” ao referirmos à escritura literária que revela o modo e o local de fala do sujeito-escritor, ou seja, sua disposição na construção dos textos, mediante os discursos que “desvela, atravessa, interdita, silencia e/ou apaga” (FOUCAULT, 2010). Esse sujeito-escritor que nos fala através do jogo das representações da escrita, se coloca, simultaneamente, em várias posições. Na crônica literária, por exemplo, percebemos o ‘agente da fala’ distribuído de distintas maneiras, conforme os contextos que compara.

A discussão entre a função do autor, a estrutura da obra e os parâmetros da escrita aparecem em Foucault (2001), como: i) ligada aos discursos institucionais que articula através dos textos; ii) referente às condições de funcionamento de práticas discursivas específicas; e, iii) relacionada à apropriação, ou seja, o autor não tem a posse nem a autonomia por seus textos, mas é aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito, considerando que sua

escrita é resultado de um conjunto de leituras prévias diversas que reproduziram novas críticas textuais. Para Foucault (2001), o nome do autor indica o modo específico como este se insere nos discursos que articula cujos sentidos valoram a palavra e a maneira como se circunscreve entre os ditos e não-ditos. O nome do autor está localizado nas rupturas linguísticas que provoca, nos traços peculiares com que cria sua escritura, e, na permissão ou não da circulação de vozes discursivas em meio a uma determinada sociedade. Desse modo, dizer que tal obra pertence a tal autor perpassa pelo reconhecimento do estilo singular com que ele interpreta os discursos. Percebemos a escrita contemporânea como um jogo entre signos que transgride e inverte a relação forma e conteúdo, movimentando a linguagem rumo a outras travessias. Logo, a escritura literária sempre associa a função do autor aos recursos linguísticos e estilísticos, aos contextos, às circunstâncias e às leituras antecedentes feitos por ele, pelo sujeito-escritor (FOUCAULT, 2001).

No livro *O grau zero da escritura* (1993), Roland Barthes também remete o estilo do escritor aos léxicos próprios gerados pelo fluxo verbal cuja disposição no texto associa às imagens figurativas. De fato, o escritor desenvolve sua linguagem de acordo com seu estilo linguístico, caracterizando cada texto pela diferença:

(...) a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo (...) toda Forma é também um valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura (...) a escritura é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma (...) a escritura é, essencialmente, a moral da forma (...) A escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de um confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica (...) A linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança (BARTHES, 1993, p.123-127).

De fato, no livro *Texto, crítica, escritura* (2005, p. 30), Perrone-Moisés explica os sentidos para *O grau zero da escritura* como a escritura modulada pelo estilo e visão particulares do escritor, cada qual apresenta significações distintas para o mesmo enunciado, ou seja, os “escritores contemporâneos apesar de disporem da mesma língua e viverem a mesma história, podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua”. Segundo a pesquisadora, o estilo da escrita nasce quando o autor molda os signos conforme objetivos específicos que, geralmente, são mediados por leituras pregressas, ou seja, “nascem de uma ação inconsciente para uma enunciação consciente (...) o estilo funciona como uma herança do passado

individual do escritor (...) o estilo é o canal de comunicação entre o escritor e a sociedade” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 30-35).

Sendo a escritura um envolvimento consciente entre escritor e sociedade, então vê-se sua existência relacionada a uma funcionalidade, ou seja, a escrita existe quando tem algo a dizer, quando há um sujeito para decodificar o texto, de modo a testar o efeito da enunciação. Com isso, queremos dizer que o texto existe quando é lido e, lê-lo, significa dele participar, interpretando-o, preenchendo-o. Desse modo, o texto se impõe como ponto de partida para o leitor decifrar as coisas do mundo. Tal verticalização assertiva da escritura literária nos permite voltar para Roland Barthes (2000), durante sua aula inaugural, quando ele profere discurso sobre o poder e o fascínio da linguagem. Neste livro, percebemos o modo incisivo como Barthes circunscreve a força da escritura literária que se utiliza da infinidade dos signos verbais para representar os discursos e seus interditos, ou seja, “uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo literatura, entendendo-a como a prática de escrever. (...) o texto como tecido dos significantes que constitui a obra, pelo jogo de palavras que permite” (BARTHES, 2000, p.16). No entanto, ao passo que há uma funcionalidade relacionada aos fundamentos da escrita literária, percebe-se também a disfuncionalidade em tal discurso, pois, “ela (a literatura) explora não as riquezas infinitas de uma língua, mas seus pontos de resistência, ou seja, ela força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.41-42). Logo, o texto é o local por onde o sujeito-escritor se movimenta, seu lugar de fala, espaço no qual ele se faz existir mediante contínuos atravessamentos discursivos e conversação entre ideias:

Texto quer dizer tecido; mas enquanto, até agora, tomou-se sempre esse tecido por um produto, um véu acabado, por detrás do qual se mantém, mais ou menos escondido, o sentido (...) a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um perpétuo entrelaçamento; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolve ela própria nas secreções construtivas de sua teia (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.51).

Desse modo, através dos signos linguísticos que desenvolve nos textos, o autor sacramento sua identidade literária. É possível pensar sua escritura mediada pelo fazer poético quando há “uma prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades (...) ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis (...) a palavra poética é, neste caso, um ato sem passado imediato” (BARTHES, 1993, p.141-143), ou seja, a poeticidade do escritor é revelada pelos valores semânticos que carrega, sejam eles de caráter estético e/ou político. Se de um lado, a linguagem poética se

caracteriza pela autonomia e ambiguidade de significações, ou seja, cada palavra, cada sentido existe a partir de um objeto inesperado; por outro, o caráter enciclopédico linguístico mostra cada palavra relacionada a outras – distribuídas de modo referencial, ou dicionarizadas, cujas acepções aos termos traduzem para outras palavras, em escala infinita (BARTHES, 1993). E percebemos o perfil da escritura literária de Paulo Mendes Campos se inserindo neste duplo mundo estilístico.

Um escritor deve ter a teimosia do espião que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos. (...) teimar quer dizer manter ao revés e contra tudo a forma de uma deriva e de uma espera (...) pois o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipula-lo (...) deslocar-se pode querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado (BARTHES, 2000, p.26-27).

Barthes (2015, p.11) define a escritura como a “ciência das fruições da linguagem. Os signos empregados no texto devem ‘desejar’ o leitor”. Para ele, o prazer da leitura é despertado pelas rupturas linguísticas que provoca. Esta desconstrução estrutural envolve a simultaneidade entre termos nobres e triviais, criação de neologismos e revisão sintática entre sujeito/predicado, ou seja, uma nova redistribuição da linguagem que faz o texto atraente.

Neste jogo de linguagem, a escritura literária ‘brinca’ com a morfologia e a sintaxe gramatical, intencionando para um processo comparativo específico, quando o escritor desconstrói a narrativa e, ainda assim, permanece a história legível. Se o processo de construção do texto remete a um ‘tecido’, então, “os fios que tecem são as ideias gerativas de que o texto se faz, num entrelaçamento perpétuo (...) o sujeito se desfaz nele, como uma aranha que se dissolve ela mesma nas ‘secreções’ construtivas de sua teia” (BARTHES, 2015, p.74). Identificar-se com algo significa pertencer a ele, ou seja, o texto diz muito sobre o perfil e o posicionamento do autor – de como a obra pode dizer sobre uma sociedade.

Jacques Derrida coloca a escritura literária mediada pelo valor metafórico cujo jogo da linguagem se faz pela *différance* crítica da experiência criativa da palavra. Funciona como uma “brincadeira” entre estrutura, signo [significante/significado], discurso. O prazer está relacionado ao jogo que é jogado nesse limite de desconstrução – de interpretar o dito e o não-dito:

Desconstruir não consiste em denunciar ou dissolver a ingenuidade, esperando escapar dela completamente: seria, antes, certa forma de tirar partido dela e de levá-la em consideração. Portanto: nada de desconstrução sem prazer e nada de prazer sem desconstrução. “É preciso”, se tal se deseja ou se pode tirar partido ou partir daí. Mas desisto de continuar improvisando. Falta-nos tempo e espaço (DERRIDA, 2014, p.86-87).

A propósito, o sentido da desconstrução como propõe Derrida pode ser aplicado à relação forma/conteúdo das crônicas de Paulo Mendes Campos, quando esse cronista utiliza como suporte textual um gênero considerado menor, marginal, para narrar temas complexos e herméticos como o amor, a morte, a vida, a angústia do viver. Eis a *différance* na escritura literária do referido cronista. Nesse sentido, faz-se jus também uma leitura pós-estruturalista da narrativa de Paulo Mendes Campos mediante desconstrução estrutural do texto, considerando que “todo o texto literário participa, mas não pertence a um único gênero; nenhum gênero tem suas regras definidas de uma vez por todas em algum lugar. Os gêneros literários resultam de convenções que se transformam ao longo do tempo” (DERRIDA, 2014, p.12-13). Logo, há nessas crônicas um desejo de ruptura política, pois, o gênero textual que no passado foi considerado não-canônico é passível de reverter posições através das discursividades que provoca.

A perspectiva em Derrida, da desconstrução, também problematiza a escritura literária através da ‘democratização’ dos gêneros, ou seja, a leitura de temas universais como o Amor deve ser postulada em todo e qualquer gênero literário – romper as fronteiras do romance, do texto dramático e propiciar travessias com textualidades consideradas politicamente menores. E, como vimos, a crônica literária se enquadra nesta estrutura discursiva. Derrida defende que a literatura deva permitir atravessamentos ao propor diálogos interartes e intersemióticos, “superviver, abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturas, bem como a própria história” (DERRIDA, 2014, p.14). Essa amplitude de diálogos permitida à crônica possibilitou Paulo Mendes Campos “colocar a poesia como suporte de suas crônicas, percebidas nas referências a outros poetas e nas imagens com que ele nos lembra que ainda vale a pena viver” (SÁ, 2008, p.56).

Como vimos, o estilo da escritura literária do sujeito-escritor é demarcado pelo jogo de linguagem que provoca. No entanto, sabemos que não existe um aspecto único para caracterizar o modelo de escrita. Há um encadeamento de fatores a serem considerados, por exemplo, partindo dos elementos da narrativa, trazemos também a figura do narrador que, a depender do modo como é situado no enredo, também contribui para definir a singularidade criativa de determinado escritor. Desse modo, durante as análises, comentaremos traços de um narrador que também nos auxiliará na interpretação das crônicas de Paulo Mendes Campos, e assim, possamos apontar os impasses vividos pelo sujeito apaixonado.

A seguir, passamos a destacar os principais estudos sobre obra de Campos.

1.3 A fortuna crítica sobre Campos

Nossa proposta de análise das crônicas de Campos amplia as possibilidades de leitura de seu imaginário de cronista que é marcadamente influenciado pelo olhar poético de seu momento. Essa simbiose entre crônica e poesia é ressaltada por Dutra (2004) em “O lirismo na crônica de Paulo Mendes Campos”, visto que na crônica desse autor, o tom poético produz um efeito de descrença no amor e na forma rápida como ele acaba.

Em “Verso e controvérsia: a poesia de Paulo Mendes Campos sob o signo de 45”, Santos (2005) destaca a conexão da poesia de Campos com os fundamentos estético-literários dos poetas da geração de 45. Nesta perspectiva, o foco de análise recai para as categorias tempo, memória e morte na obra poética do referido escritor. O corpus é constituído pelos livros *A palavra escrita* (1951) e *Poemas* (1984). E, entre as conclusões apontadas, nos chama a atenção o estilo da poesia de Paulo Mendes Campos, inserida num híbrido de tradição e modernidade, em meio ao clássico e ao contemporâneo, simultaneamente.

Citamos também o texto crítico “Paulo Mendes Campos: crônicas de sol e domingo azul” (SOARES, 2012) que está estruturada em três partes. No primeiro momento, há uma discussão sobre os traços fundamentais da poética do cronista Paulo Mendes Campos. Em seguida, há uma descrição tipológica da crônica diante do despontar dos meios de comunicação de massa (jornal e revista), como consequência da modernidade. Por fim, no terceiro capítulo, há uma subdivisão da crônica de Campos diante dos aspectos líricos, estilísticos e narrativos. O corpus é constituído de dez crônicas literárias que estão no livro *O cego de Ipanema* (1960) que são analisadas mediante os três aspectos supracitados. Esse trabalho contribuiu para contextualizarmos o período expressivo das crônicas de Campos:

Sua produção de crônicas, que é particularmente intensa nas décadas de 1950 e 1960, faz parte de um período fértil do gênero no Brasil. Período cujo início pode ser localizado nos anos 1930, em meio às mudanças provocadas pelo modernismo na literatura e à crescente industrialização do país, com o consequente crescimento das cidades e o desenvolvimento da imprensa. O *Diário Carioca*, no qual Paulo Mendes Campos trabalhou, foi o primeiro jornal do Rio de Janeiro a adotar, em 1950, novas técnicas jornalísticas, inspiradas no jornalismo norte americano (SOARES, 2012, p. 86).

Os trabalhos críticos sobre a produção literária de Paulo Mendes Campos prosseguem com “Paratopia e Linguagem: a representação do discurso literário na crônica de Paulo Mendes Campos” (DUTRA; COELHO; MARIELE, 2016, p.67-81), que investiga o fazer

literário do referido escritor ao problematizar o gênero crônica e suas particularidades discursivas. Segundo os autores, a paratopia conecta o escritor, a obra, o campo literário, o leitor, condição de enunciação e seu produto, ou seja, lugar onde a literatura se mostra como espaço de desenvolvimento do não espaço. Explicam que “a crônica se revitalizou ao ser inserida num pós-gênero em função do seu trânsito entre jornalismo e literatura” (DUTRA; COELHO; MARIELE, 2016, p.67-68). Partes deste artigo questiona o local de fala de Campos que, possivelmente, foi determinante para composição de seu estilo literário:

Paulo Mendes Campos resgata a crônica do universo de texto não literário, do campo jornalístico ao literário perscrutam os cantos e reentrâncias da vida, o lugar e o não lugar. (...) em *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*, depara-se com um escritor que soube como poucos buscar o encaixe exato entre a palavra e o que ela oferece de possibilidades. A matéria-prima da crônica de Campos encontra-se no campo poético. (...) a relação motivada entre significante e significado é, portanto, responsável, no nível linguístico, pela instauração de literário na crônica de Campos (DUTRA; COELHO; MARIELE, 2016, p.76-79).

Outro trabalho crítico, intitulado “O lirismo no limite: a crônica de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos” (BETELLA, 2009), faz uma comparação entre o lirismo nas crônicas de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, enfatizando sobre este o que descrevemos anteriormente sobre sua “escrita fragmentária, bastante comum na crônica da época, tornam-se características dos textos de Paulo, disposto a tornar a crônica uma obra aberta, representação de um mundo caótico. E ambos cronistas redefiniram o sentido da lírica moderna” (BETELLA, 2009, p.25-26). Destacamos também do referido artigo algumas características da crônica literária, por exemplo, segundo a autora, o narrador da crônica é alguém extremamente atento e capaz de captar a realidade que o circunda para, em seguida, julgá-la, expressando o julgamento no discurso. Além disso, “o sujeito poético sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal e mantém uma relação com a realidade social que lhe é antitética, o que exige da interpretação muito mais que a análise dos elementos formais do texto (...) assim como o seu tempo histórico” (BETELLA, 2009, p.9).

Há no texto crítico, intitulado “A memória possibilitando a produção literária em Paulo Mendes Campos: a busca de imagens a partir da recriação da realidade” (GARANTIZADO JÚNIOR, 2013), uma demonstração sobre como as memórias do escritor Paulo Mendes Campos lhe propiciam a construção de um discurso pautado na busca de imagens que estão presentes em suas lembranças e que lhe proporcionam uma nova representação do real. Segundo Garantizado Jr. (2013, p.3), “esse mapeamento de imagens é

uma constante nos textos do cronista Paulo Mendes Campos, que busca sempre a reconstrução do real a partir de lembranças contidas em sua memória”, conforme trecho:

Paulo Mendes Campos caracteriza-se por possuir textos que aliam um estilo próprio a certo lirismo, provocado pelos acontecimentos cotidianos, pelas paisagens, pelos estados de alma, pelas pessoas, pela natureza e pelas lembranças de fatos que já aconteceram em sua vida no passado, especialmente, na sua infância em Minas Gerais (...). Podemos considerá-lo como um caçador de *imagens perdidas na sua memória*. Suas crônicas parecem poemas em prosa, tentando resgatar o tempo da infância perdida, em um jogo de analogias que envolvem o leitor num somatório de emoções (GARANTIZADO JÚNIOR, 2013, p.6).

Além disso, outro texto crítico lido, intitulado “O narrador na literatura brasileira contemporânea” (GINZBURG, 2012), toma como ponto de partida a possível presença de narradores descentrados na contemporaneidade, configurados a partir da década de 1960. Segundo ele, “o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (GINZBURG, 2012, p. 201). Dentre os textos e autores que se encaixam nesta tendência, Jaime Ginzburg acrescenta a crônica “O cego de Ipanema”, de Paulo Mendes Campos, que coloca como protagonista o personagem cego e bêbado que habita um espaço abandonado, em meio à elite carioca. Desse modo, “Paulo Mendes Campos obtém um resultado impactante na composição de um narrador em empatia com um homem cego e alcoolizado” (p. 209):

A percepção que privilegia a cegueira permite salientar traços inesperados: “agonia magnífica”, “equilíbrio improvável”, “certeza da parede”. Inicialmente singularizado, o personagem se desdobra, se converte em “um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós” vivendo em um “globo cego girando no caos”. Para o narrador, o que define o cego é a impossibilidade de controlar a si ou ao mundo, a ausência de equilíbrio, e a presença de limites e de agonia (GINZBURG, 2012, p. 210).

Neste texto, Ginzburg enfatiza as tensões entre indivíduo e coletividade diante das práticas sociais cotidianas, mostrando ser um traço recorrente nos protagonistas dos textos literários contemporâneos. Em “O cego de Ipanema”, o narrador focaliza a figura marginal, de modo que, a narração se desenvolve a partir da perspectiva de uma condição social excluída. A comparação com outros textos literários leva Ginzburg a questionar a fusão entre os gêneros textuais na contemporaneidade, o que dá margem a que se fale em hibridismo de gêneros.

No posfácio do livro *O amor acaba*, o professor Ivan Marques caracteriza Paulo Mendes Campos como “cronista-ensaísta que tem alma de pesquisador, aquele que tem

vocação para inventar teorias e disposição para pensar sobre tudo” (2013, p. 269), ou seja, age como escritor que avalia seu tempo presente, retomando ao passado para vislumbrar o porvir. Segundo Marques, nessa coletânea de crônicas de Paulo Mendes Campos, o passado é obsessivamente revisitado em virtude das aceleradas mudanças provocadas pela modernização no Brasil à época, situações narradas mediante posicionamento crítico diante delas. De fato, a maioria de suas crônicas descreve um cenário de transformações político-socioculturais que marcaram as décadas de 1950 e 1960, acontecimentos que provocaram rupturas e desintegração de modelos modernos e, consequentemente, anunciando outras perspectivas ao mundo contemporâneo. Paulo Mendes Campos testemunhou, sobretudo, “a Belo Horizonte da sua juventude perder a inocência, a voragem urbana embrutecer o Rio de Janeiro, o paroxismo tardio do modernismo consumar Brasília” (PINHEIRO, 2013, p.12). Inclusive, tais acontecimentos foram citados na crônica “O amor acaba”, que diz: “em Brasília o amor pode virar pó; no Rio, frivolidade; em Belo Horizonte, remorso; em São Paulo, dinheiro (...)” (CAMPOS, 2013, p.23), associando cada localidade aos sentidos típicos de seus contextos históricos.

No capítulo “Amigos escritos”, do livro *Bom dia para nascer* (1993), Otto Lara Resende retrata no subcapítulo “O jovem poeta setentão” particularidades de Paulo Mendes Campos, como sua aversão ao Carnaval e o ‘vício’ de ambos lerem poetas para definir o humano. Em conversas intermináveis, Otto e Campos discutiam leituras de cunho filosófico-existencial – como eles definiam: “puxar angústia”, ou seja, “descer ao fundo do poço escuro, onde se acham as máscaras abomináveis da solidão, do amor e da morte” (RESENDE, 1993, p.108).

No capítulo “Paulo Mendes Campos: enfim a gruta”, do livro *O príncipe e o sabiá e outros perfis* (1994), Otto Lara Resende relata, brevemente, o percurso que ambos fizeram no jornalismo e na carreira literária, conforme o trecho abaixo:

(...) a família Mendes Campos respirava a liberdade da poesia. Paulo lia tudo e não ficava triste (...) sacrificávamos com gosto o sono à leitura. Nós mesmos nos incumbíamos de dizer que a insônia era uma atitude literária (...) muito cedo Paulo e eu iniciamos a nossa vidinha de funcionários, ele na Secretaria da Saúde, eu na Secretaria das Finanças. Simultaneamente mergulhamos no jornalismo. Ainda em Minas, ambos fomos sucessivamente diretores do *Suplemento Literário* da *Folha de Minas*. Ambos escrevemos no *O diário*, pela mão de João Etienne Filho (...) a vida era ler e escrever. Mas ninguém podia viver de ler e escrever. O jornal nos segurava até tarde (...) na tentativa de fugir do atoleiro do jornalismo de banca em que mergulhei, Paulo despertou para a crônica. E foi traçando tudo que aparecia (...) trabalhou no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Nacional, na Rádio MEC, na Agência Nacional. Escreveu abundantemente para o cinema. Onde há precisão de um redator, aí está Paulo Mendes Campos. São mais de quatro decênios de batente,

de *fazeção* de texto, e de preservada vida intelectual, como prosador, como poeta, como tradutor (RESENDE, 1994, p.205-208).

Percebemos a formação literária de Paulo Mendes Campos estimulada desde os primórdios de sua existência e se ampliando, gradativamente, ao longo da vida. Estamos falando de alguém que sempre teve tino para escrita, e assim, do jornalismo a literatura, exerceu carreiras simultâneas, complementares, simbióticas. Desse modo, o duplo caminho percorrido, nos dá margem para classificar a escrita literária de Paulo Mendes Campos como uma poética deslocada, porque: circula pelo terreno fronteiriço entre áreas híbridas, provoca rupturas linguísticas, propõe travessias discursivas e reflexões de temas complexos em gênero considerado contingente, e, consequentemente, incita ressignificações de sentidos. Seus textos revelam o perfil de um cronista multifacetado cuja matéria-prima advém da poesia; de alguém que sabe articular com dinamismo os aspectos estilísticos e os níveis semânticos inerentes ao texto literário. Essa também é a interpretação possível de ser inferida da coletânea de crônicas, reunidas em *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais* (CAMPOS, 2013), ponto de partida para compreensão do nosso corpus.

1.4 O lirismo cétilo do sujeito moderno

A escritura literária de Paulo Mendes Campos revela um universo linguístico criativo de recursos poéticos. Para comprehendê-la, faz-se necessário identificar as conotações das palavras através das figuras de estilo recorrentes em seus textos, entre comparação/metáfora/alegoria/paralelismo, paradoxo/antítese/ironia, aliteração e o uso excessivo de anáforas. Acrescentamos o modo como estão dispostas as orações, o uso de estrangeirismo, neologismo, palavras raras e o diálogo entre outros gêneros textuais, ou seja, as crônicas que nos referimos são um mosaico de formas híbridas entre ensaio, aforismo e poema em prosa, que caracterizam o jeito peculiar de narrar do referido cronista. Além disso, do jogo de linguagem recorrente em suas crônicas, destaca-se a valorização da palavra escrita pela sonoridade que ela provoca, ou seja, a aliteração, ainda que falemos de textos em prosa. Nesse ritmo, ao prosear poeticamente, Paulo Mendes Campos narra os instantes do cotidiano fugidio ao desenvolver temas filosófico-existenciais sobre as angústias e ansiedades da alma humana, como, vida, morte, amor, solidão, sofrimento, ganhos/perdas, dissabores, entre outros afins, conforme trecho:

Não há preguiça mental mais amarela do que essa de um sujeito firmar-se na convicção aborrecida de que tudo neste mundo é sempre a mesma coisa, todos os homens são iguais, as mulheres são isso mesmo, e assim por diante. Almas monótonas que projetam a sua chatice em um mundo vário e surpreendente, essas pessoas não encontram uma novidade no dia que surge, um prazer ou uma dor nova, uma surpresa qualquer na paisagem ou nas criaturas, são dignas de pena (CAMPOS, 1960, p.37).

Assim, podemos dizer que Paulo Mendes Campos é um ‘poético’ cronista contemporâneo porque sua escritura literária desvela dois momentos históricos: de um lado, com ares de saudosismo, conta histórias de um tempo que ficou num passado remoto e que, por conta da industrialização, da transição campo/cidade, do crescimento das sociedades de consumo, do capitalismo acelerado e avanços da modernidade, correm o risco de desaparecer para sempre; e, também, suas crônicas registram a instantaneidade da vida moderna, as novidades avassaladoras, os acontecimentos efêmeros, os encontros casuais entre casais, postura de um observador, de um contexto, que vê um misto entre obscuridade e dúvidas quanto ao presente.

Percebemos na crônica de Paulo Mendes Campos esta visão desacreditada do tempo presente, como um observador que extrai das penumbras ‘do agora’ um futuro transfigurado em feixes de luzes difusas, posturas típicas de um escritor contemporâneo. De fato, “e, por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p.65). O analista contemporâneo vê com saudades um tempo que se esvai pela história e cujos fatos correm o risco até de se perderem na memória por conta dos ideais de modernização que afetam toda conjuntura social, especialmente, as relações afetuosas entre humanos e amorosas entre casais. Desse modo, o olhar contemporâneo é de alguém inatual, pois, sua concepção de vida e pretensões não estão de acordo com a ordem vigente, revelam um ser dissociado do tempo e do espaço. Há indícios que a escrita literária de Paulo Mendes Campos esteja inserida nessa perspectiva, visão resultante de suas múltiplas leituras feitas que o caracteriza como leitor-modelo¹² e, consequentemente, condições que o referido cronista obteve para melhor abstrair as diferentes nuances do contexto.

¹² Segundo Eco (2004), o leitor-modelo ou leitor de nível 2 é aquele que explora o texto, recorrendo aos interdiscursos que atravessam os textos, assim identificando os ditos e os não-ditos. Umberto Eco fala dos textos como obra aberta que permitem a participação ativa do leitor, propondo infinitos preenchimentos à leitura. Desse modo, o leitor-modelo é para Eco aquele cuja participação completa o sentido da obra literária, ou seja, a voz do leitor aponta outras interpretações de leituras possíveis.

Leitor aprumado, Paulo Mendes Campos cresceu em um ambiente familiar cercado pelo hábito diário da leitura, entre clássicos romances da literatura, e sobretudo, poesias. Talvez essa prática leitora tenha aguçado seu desejo em ser escritor, apesar de ter iniciado estudos para diferentes profissões no início da juventude, não chegou a concluir-las. Deleitou-se, de fato, na escrita literária.

Mineiro, nascido em Belo Horizonte no dia 28 de fevereiro de 1922, “no mesmo período em que ‘fervilhava’ o cenário cultural brasileiro em virtude da realização da Semana de Arte Moderna” (PINHEIRO, 2013, p.13), Paulo Mendes Campos começara sua trajetória literária mais tarde, morando no Rio de Janeiro, quando publicou o primeiro livro de poesias, *A palavra escrita* (1951). Porém, o reconhecimento como poeta viria em 1958, ao publicar *O domingo azul do mar*, segundo livro de poemas. A consagração na prosa ocorreu em 1960, com a publicação de *O cego de Ipanema*¹³, primeira coletânea de crônicas de teor filosófico-existencial, ou, do livro que “representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra (...) que é um globo cego girando no caos” (CAMPOS, 1960, p.161-162). Assim, suas crônicas discorrem sobre a criatura humana, as ansiedades e as angústias da espécie predestinada às aflições diárias. E como alento para tempos obscuros, permeado pela desilusão de mundo e sentimento de solidão, em consequência da fragmentação dos discursos institucionais – o cronista reconsidera os momentos de lazer, diversão, ócio proporcionados pelo dia de domingo e propõe ao leitor dicas de como aproveitá-lo a fim de afastar-se do tédio, da solidão, da angústia, da finitude e reinício de ciclos, do desconhecido porvir e futuro incerto que a nova semana provoca. A ansiedade é inevitável. No final da crônica, Paulo Mendes Campos ‘brinca’ com a estética do texto¹⁴ ao incorporar a expressão *never more*:

Se a solidão assaltar-nos, subjugá-la; se o sentimento de insegurança chegar, usar o telefone; se for a saudade, abrigá-la com reservas; se for a poesia, possuí-la; se for o corvo arranhando o caixilho da janela, gritar-lhe alto e bom som: *never more* (CAMPOS, 1960, p.41-44).

¹³ Paulo Mendes Campos publicou os textos do livro *O cego de Ipanema* no *Diário Carioca* e na revista *Manchete*, entre 1946 e 1960. São crônicas selecionadas pelo autor e por Marlene de Castro Corrêa, e saem pela Editora do Autor, fundada naquele 1960 por Fernando Sabino. A partir de agosto de 1953, Paulo assina a coluna “Conversa literária” na *Manchete*, e dali sairá boa parte do material dos próximos livros. É possível notar temas preferenciais que pontuarão a obra em crônica de Paulo Mendes Campos (BETELLA, 2009, p.12).

¹⁴ Referimo-nos ao jogo de linguagem do escritor latino-americano com os signos estrangeiros, discutido por Silviano Santiago no capítulo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, do livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (2000, p. 9-26). Nesse texto, Santiago propõe uma crítica ao posicionamento do escritor latino-americano em relação ao texto do outro, cujo jogo de linguagem faz-se em decorrência da crítica cultural histórica que se manifesta através da sátira, da ironia, do humor, ou seja, citar o signo do outro revela dependência cultural.

A metáfora para solidão é atribuída pelos sentidos ao signo “sombra”, conforme trecho abaixo, cujas significações remetem à escuridão, ao isolamento, ao mistério que é a vida. De fato, o narrador fala de um local de avaliações do sujeito perante o mundo, na aceitação de si, no convívio com o outro e em meio às adversidades sociais, fala “das coisas do mundo caótico e fragmentado em que vivemos” (MARQUES, 2013, p.270). Além disso, nessa crônica reaparece, mais uma vez, o estrangeirismo, numa postura de apropriação do discurso do outro, pertinente no jogo de linguagem:

(...) não perguntar o que um homem possui, mas o que lhe falta. Isto é sombra. Não indagar de seus sentimentos, mas saber o que ele não teve a ocasião de sentir. Sombra. Não importar com o que ele viveu, mas prestar atenção à vida que não chegou até ele, que se interrompeu de encontro a circunstâncias invisíveis, imprevisíveis. A vida é um ofício de luz e de trevas. Enquadrá-lo em sua constelação particular, saber se nasceu muito cedo para receber a luz da sua estrela ou se chegou ao mundo quando de há muito se extinguiu o astro que deveria ilumina-lo. *Not light, but rather darkness visible.* (...) sombra é ar preto (CAMPOS, 1960, p.87-89).

Além de prosear sobre as alegrias e dissabores do viver, de construir poemas em prosa, e traduzir clássicos da literatura estrangeira, podemos dizer que o legado de Paulo Mendes Campos também revela o papel de crítico literário. Na coletânea *O cego de Ipanema*, há a crônica intitulada “Grande sertão: Veredas” cujos sentidos remetem à obra literária homônima, de João Guimarães Rosa. Observamos que Paulo Mendes Campos tece considerações sobre este livro, conforme destacado no trecho:

(...) porque devemos escutar uma história ao amanhecer, outra ao meio-dia, outra ao cair da noite; uma história na infância, outra ao abrir-se das luzes e das sombras da maturidade, outra quando um farol no golfo escuro decidir o caminho da velhice; porque há uma história no princípio, outra no meio, oura no fim do mundo; porque as três histórias são uma única história: os enredos do homem com a sua força e o seu medo, e os da mulher com a sua fragilidade e a sua coragem; porque esse livro repete a parábola da vida humana sobre a Terra (...) (CAMPOS, 1960, p. 31-33).

Em *Transumanas* (CAMPOS, 1977), o autor descreve esta publicação como almanaque¹⁵ cujos sentidos, de fato, reúnem diferentes perspectivas de escrita: de informações científicas a trivialidades, de fatos políticos aos corriqueiros, recortes históricos associados aos textos humorísticos, desconstrução entre forma e conteúdo, movimento de linguagem que

¹⁵ Os textos aqui reunidos foram dedicados aos parceiros que Paulo Mendes Campos teve ao longo da sua vida jornalístico-literária cujos nomes também dialogavam entre si sobre as angústias da vida humana sobre a Terra. Dentre eles, destacam-se: Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Fernando Sabino, Murilo Rubião, João Etienne Filho, Autran Dourado, Wilson Figueiredo, Marco Aurélio Moura Matos, Sábatu Malgadi, Cyro dos Anjos e, eventualmente, Mário de Andrade.

deu corpo à estética literária de Paulo Mendes Campos. Assim, sua escrita literária alcança notoriedade pelas crônicas, mas tem gênese na poesia, justificado pelo uso recorrente da linguagem poética e figuras de estilo afins. Nesse ritmo, a estimativa é que Paulo Mendes Campos tenha publicado em torno quatro mil crônicas que circularam pela imprensa carioca, através dos periódicos *Diário Carioca*, revista *Manchete* e *Jornal do Brasil*, veículos de comunicação em que atuou como redator até sua morte, em 1º de julho de 1991¹⁶.

A propósito, a capital fluminense foi o espaço adequado à consagração de Paulo Mendes Campos como escritor, repercutindo-o entre os renomados cronistas brasileiros. Partindo da identificação com o mundo artístico-literário desde berço, somada à admiração pela poesia de Pablo Neruda na juventude, trouxeram Paulo Mendes Campos para o Rio de Janeiro, no ano 1945 para conhecer o poeta chileno que se encontrara na capital carioca na ocasião. Juntos também estavam Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Hélio Pellegrino, quarteto mineiro de amigos desde o início da mocidade:

(...) numa cidade em que jornais nasciam e morriam em poucos meses, a imprensa mineira vivia um momento particularmente rico naqueles anos 30. O *Estado de Minas* se firmava como o grande jornal mineiro e puxava o *Diário da Tarde*. A *Folha de Minas*, bem ou mal, iria atravessar três décadas. E outro novato, de fôlego ainda mais largo, *O Diário*, era lançado em fevereiro de 1935, pela Boa Imprensa S.A., empresa por detrás da qual estava a arquidiocese de Belo Horizonte (...) com poucos meses de vida, a equipe ganhou o reforço de um adolescente, João Etienne Filho, mineiro de Caratinga. Etienne dispersou-se por muitas outras atividades, além do jornalismo. A importância maior de João Etienne Filho como intelectual não está propriamente naquilo que escreveu, e sim no seu trabalho de “mineração” de novos talentos para a literatura. Nos anos 50, por exemplo, foi por seu intermédio que escritores como Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Hélio Pellegrino fizeram entrada na literatura (...) dos quatro “ventanistas”, como chamava Mário de Andrade, só Fernando Sabino não era inédito quando conheceu Etienne: precoce, aos doze anos publica um conto na revista *Argus*, da polícia mineira. Já Paulo Mendes Campos eficiente ala (...) começou a colaborar em *O Diário*, onde estreou com um artigo sobre a poesia de Raul de Leoni (WERNECK, 1992, p.96-99).

Segundo dados disponibilizados pelo Instituto Moreira Salles¹⁷, quando este escritor se mudou para o cenário carioca, no princípio, revezou hospedaria nas residências dos amigos

¹⁶ Informações extraídas da plataforma digital do Instituto Moreira Salles – Unidade Rio de Janeiro.

¹⁷ O Arquivo Paulo Mendes Campos chegou ao Instituto Moreira Salles em 2011, de maneira organizada pelo autor, seguindo a ordem conforme sua prática intelectual ou seu gosto pessoal, incluindo esportes e música. Posteriormente o arquivo foi descrito em arranjo adotado pela Coordenadoria de Literatura do IMS, obedecendo a disposição original feita pelo autor. Conserva cadernos com anotações diversas, rascunhos de poemas, de traduções, notas de leitura, de reflexões e observações gerais. Contém originais do autor e de outros escritores que conviveram com ele, além de correspondência, desenhos, fotografias, recortes de jornal e de revista, em especial de suas crônicas publicadas na imprensa. Há também cadernos em que Paulo Mendes Campos anotou resumos de leituras, rascunhos de composições e ideias que recompõem, juntamente com o acervo de Otto Lara Resende, o pensamento intelectual e político das décadas de 1950 a 1980. O acervo totaliza 6.250 itens, distribuídos nas categorias “Biblioteca: livros e periódicos” (com 221 itens), e o “Arquivo: cartas, poemas,

Fernando Sabino (Copacabana) e Vinicius de Moraes (Leblon) e, aos poucos, adaptava-se à vida na capital do Brasil à época. Em pouco tempo conseguiu oportunidades de escrever no *Correio da Manhã* e no *Diário Carioca*. Exerceu a carreira de jornalista quando ‘se descobriu’ cronista ao trabalhar como redator em todas as editorias. E, tão logo fixou morada particular em endereço próximo a Fernando Sabino e Vinicius de Moraes, o que facilitaria o encontro constante entre eles. Em uma dessas reuniões descontraídas e de afloramento poético, Paulo e Vinicius constroem o “Soneto a quatro mãos”, datado de 17 de agosto de 1945, cujo teor temático remete ao amor que arrebata os amantes apaixonados e, paradoxalmente, esvai-se pelos dedos como em estado de liquidez:

Soneto a quatro mãos¹⁸

Tudo de amor que existe em mim foi dado.

Tudo que fala em mim de amor foi dito.

Do nada em mim o amor fez o infinito

Que por muito tornou-me escravizado.

Tão pródigo de amor fiquei coitado

Tão fácil para amar fiquei proscrito

Cada voto que fiz ergueu-se em grito

Contra meu próprio dar demasiado.

Tenho dado de amor mais que coubesse

Nesse meu pobre coração humano

Desse eterno amor meu antes não desse.

Pois se por tanto dar me fiz engano

Melhor fora que desse e recebesse

Para viver da vida o amor sem dano.

(CAMPOS, 2011)

Nesse ritmo, no capítulo a seguir, passaremos a uma análise dos impasses amorosos no imaginário do cronista Campos a partir da identificação das figuras delineadas pela solidão, decepção, separação e pessimismo de seu discurso amoroso. Desse modo também, passamos a analisar as crônicas que retratam os impasses existenciais da coletânea *O amor acaba*.

crônicas, recortes de jornais, fotografias, documentos pessoais” (com 6.029 itens). Alguns destes materiais podem ser consultados pela plataforma digital, mas a maioria requer consulta presencial com agendamento prévio. A liberação de uso exige autorização institucional (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2011).

¹⁸ Este poema faz parte do acervo Paulo Mendes Campos (2011), guardado pelo Instituto Moreira Salles – Unidade Rio de Janeiro.

2. DESLOCAMENTOS E DESENCONTROS AMOROSOS

Cantar? O inseto. Viver? De alfabeto. Com quem? Concreto. Sem? Sem. Só. Secreto. Amar? Objeto. Afeto? Projeto. Por quê? Decreto. Onde? Veto. Vegeto. Quando? Completo.

(CAMPOS, 1979, p.173)

O movimento do amor ao desamor na crônica de Campos nos convida a retomarmos as fronteiras desse tema tão explorado pelo imaginário literário. Nos diversos momentos literários, o amor foi explorado como parte dos conflitos humanos e relacionado aos valores sociais, religiosos e filosóficos. Se para os poetas medievais, o amor era marcado pela dor, pela distância da mulher amada e pelo sofrimento idealizado, no Renascimento ele era atravessado pelo “fogo que arde sem se ver”. Destacamos também as contribuições da literatura durante o Arcadismo, mediante uma idealização do amor pastoril. Na estética seguinte, nas diferentes fases do Romantismo, esse amor vai do idealizado pelas virgens, ao amor profano dos poetas malditos. Essas diferentes concepções de amor nos alertam para a estreita relação entre o sujeito que ama e a concepção cultural do amor. Na modernidade, o amor passou a ser experimentado por sujeitos cercados pela indústria e a rapidez da vida urbana industrializada. Esse amor está descrito nos cafés, nos cinemas, nas alamedas, nas estações de trem. Em tais espaços, o sujeito que ama passa a viver novos impasses como retrata a crônica de Campos.

Neste capítulo, pretendemos problematizar o discurso amoroso através dos “episódios de linguagem” conforme Barthes (2003, p. 337). Tais episódios são mediados pelo jogo entre os signos linguísticos cujos significados apontam para as etapas em que se desenvolve o discurso amoroso, ainda que surjam sem ordem definida. Essa ambiguidade é constante nas crônicas de Campos que problematiza o sujeito amoroso com seus impasses e decepções. Para Barthes (2003, p. 311), a linguagem amorosa é pautada pelo inesgotável, logo, o que o sujeito amoroso dirá ao objeto desejado não inspira confiança e o objeto amado reagirá de modo semelhante. Nessa perspectiva, não há garantia nos signos produzidos uma vez que são vagos e ambíguos. Tal ambiguidade pode ser identificada nas crônicas de Campos quando destaca a perenidade do amor na modernidade.

A intertextualidade ocorre pelo entrelaçamento dos textos e, para Barthes, as linguagens se desejam como a emoção de um duplo contato, semelhante a dois amantes. Essa simbiose entre os textos tem raízes imbricadas nas quais os textos se beneficiam pela

conversação provocada. Assim, os textos se desejam ao ponto de despertar as contribuições em alimentá-los, fazendo-os progredir. Barthes associa o jogo intertextual ao prazer sexual, pois, ao promover esse movimento de interlocução profunda, o leitor exerce ações típicas dos amantes apaixonados, ou seja, o leitor diante do texto acaricia-o, toca-o, mantém contato, reverbera a emoção do duplo contato, treme de desejo, faze-o explodir, senti-o no âmago, esgota-o. Logo, desta relação penetrante com os textos, o escritor tem em si as pistas indiciais para sentir o gozo textual e, assim, abrir caminhos para o despontar da subversão do texto literário.

Diante do jogo intertextual, propomos uma análise dos desencontros a partir da exploração de algumas “figuras” construídas por Barthes e relacionadas aos impasses do discurso amoroso, presentes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Essa referência será usada para adentrarmos no imaginário das crônicas de Campos, privilegiando imagens que vão do prazer, do cuidado ao abandono do outro amado. Dessas figuras, nos interessam às relacionadas aos impasses.

Essa proposta é intertextual e dinâmica, pois, Barthes recorta discursos das artes e das ciências humanas para traçar o perfil do sujeito amoroso e, de modo eloquente, o funcionamento do movimento amoroso. Barthes nomeia esses discursos de ‘figuras’ cuja existência surge mediada pela relação significante/significado. A figura é o amante em ação, ou seja, a figura é delineada como um signo que remete a uma imagem específica. Tais figuras se manifestam aleatoriamente e desordenadas durante a existência do que comumente se convencionou chamar de ‘sentimento amoroso’. É certo que elas existem, embora algumas sejam efêmeras, outras com mais tempo de duração. De certo, as figuras elencadas por Roland Barthes fazem parte do imaginário que sustentam o discurso amoroso e funcionam de modo episódico, ou seja, as figuras são acionadas pelo sujeito, de súbito e inconscientemente, no entanto, em cada signo há um sentido próprio de existir. Por exemplo, quando o sujeito profere a figura “estou angustiado” há nele e no termo dito de relance, um recorte de sensações a princípio desconhecidas que são decodificadas pelo discurso. Desse modo, as figuras anunciadas pelo sujeito durante o discurso amoroso funcionam em processo metonímico, ou seja, pela linguagem se percebe o caráter compartmentalizado como se organiza a totalidade do tema em questão. Logo, a partir dos fragmentos descritos faz-se possível definir traços de como discorre o discurso amoroso.

Para compor esse sujeito amoroso, Barthes distribui as figuras referenciando-as aos preceitos filosóficos ocidental, aos teóricos da psicanálise, à sabedoria da filosofia oriental, à

escritura literária universal, e, às experiências compartilhadas entre amigos e relatos de si mesmo. Nesse diálogo intertextual, o processo de unir Figura-Ordem-Referência se dá pelo jogo de linguagem cuja dinâmica se assemelha às peças de um “quebra-cabeça”, sendo o encaixe entre essas três categorias a chave para o entendimento do discurso amoroso. As figuras seguem uma estrutura enciclopédica, com palavras nomeadas das letras A a V cuja disposição sequencial remete ao dicionário e proposta metalinguística. Desse modo, Barthes recorta discursos que descrevem corpos, olhares, movimentos da face, sensações diversas, fatos, trajetos, lugares, atos e imagens que indicam as fases do ciclo amoroso, ou, aquilo que os participantes tomam como verdade. Dos empréstimos do discurso literário, por exemplo, são recorrentes as passagens do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, do romantismo alemão de Goethe.

Ao longo desse perfil comparativo intertextual, Barthes propõe o funcionamento de ‘uma enciclopédia da cultura afetiva’ a partir do lugar de fala do sujeito amoroso, ou seja, o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro. Conforme anunciado anteriormente, os fragmentos dos textos que Barthes (2003) reúne nesta publicação, descrevem o movimento amoroso em três categorias, começando pelas Figuras.

A figura é o enamorado em ação, ou seja, o que lhe passa pela cabeça em determinado momento fica marcado, como se fosse a impressão de um código. Esse código cada um pode preenche-lo conforme sua própria história, minguada ou não. Não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor, mas ao que ele diz. Frases como “estou angustiado”, “eu te amo”, “sinto sua falta” são matrizes de figuras porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento, depois param, pois cumpriram seu papel. Para Barthes, as palavras não são loucas (no máximo, perversas), é a sintaxe que é louca. No fundo da figura há qualquer coisa de “alucinação verbal”, se limita na maioria das vezes a sua parte sintática.

Em seguida, a categoria Ordem, ou seja, ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem porque dependem cada vez de um acaso interior ou exterior. Depende de sua carência, conforme nota introdutória em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

O discurso amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva. As figuras são distribucionais, não são integrativas. É um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma redenção, nenhum romance, mas muito romanesco. Todo episódio amoroso pode, decerto, ser dotado de um sentido: ele nasce, desenvolve-se e morre, segue um caminho que é sempre possível interpretar segundo uma causalidade ou uma finalidade: o amor é um engodo do qual se deverá doravante desconfiar (BARTHES, 2003, s/n).

É próprio desse discurso que suas figuras não possam se arrumar, se ordenar, fazer um caminho, concorrer para um fim.

A terceira categoria barthesiana explica o funcionamento do discurso amoroso pelas Referências, ou seja, para compor esse sujeito apaixonado foram montados pedaços de origem diversas. Para a expressão “eu te amo”, por exemplo, Barthes reúne as seguintes referências:

Através de Nietzsche, que explica o termo como não passa de uma confissão que nada diz e retoma de modo enigmático, de tanto que ela parece vazia, a antiga mensagem. Outra referência vem de Lacan cuja acepção eu-te-amo não tem empregos (se desloca socialmente), não tem nuances (dispensa as explicações), não tem distanciamento (não tem metáfora de nada), não é uma frase (não transmite um sentido, mas se prende a uma situação limite). De Proust, Barthes recorta que a expressão deixa o sujeito mais anulado se sou rejeitado não apenas como pedinte, mas também como sujeito falante. De Rousseau, não há uma resposta perfeita porque o que é perfeito tem que ser formal, e a forma aqui é defeituosa. De Baudelaire: eu fantasio aquilo que é empiricamente impossível: que nossas duas proferições sejam ditos ao mesmo tempo: que um não suceda ao outro, como se dependesse dele (BARTHES, 2003, p.173-184).

Ao explorarmos as figuras de *Fragmentos de um discurso amoroso* buscamos novos rumos para ampliarmos os sentidos do amor e do desamor na crônica de Campos. Para isso, analisamos como a “figura” é retomada pelo cronista brasileiro a partir do contexto da modernidade. Os contornos desse amor são céticos e empurram o homem para a negatividade. Além dessa negatividade, a crônica de Campos traduz os impasses do sujeito amoroso moderno, imersos nos contextos de transformações socioculturais e aberturas para formação de novas subjetividades. Sua crônica mostra amantes perdidos, mediados pela cultura do estranhamento e do paradoxo. Esse sujeito arrisca-se pelas incertezas dos impasses amorosos para se mostrar solitário e decepcionado depois que o amor acaba.

No movimento amoroso de Campos, identificamos as etapas do amor ao desamor. Primeiro, há o encantamento entre os sujeitos; em segundo, os amantes vivenciam intensamente os prazeres que o outro proporciona; terceiro, vem a desilusão, o desencanto, os dissabores na relação, e o ciclo amoroso recomeça, como um envolvimento necessário à existência humana. Condição que veremos nos sentidos das crônicas de Paulo Mendes Campos, ou seja, entregar-nos à experiência amorosa é necessário para fugirmos do vazio existencial e o sentimento de solidão, como tentativas de refúgio das armadilhas terrestres.

2.1 O pessimismo lírico

(...) amo-te de um amor que tudo pede. No sensual momento em que se explica o desejo infinito da tristeza, sem que jamais se explique ou desenrede, mariposa que pousa mais não fica, a tentação alegre da pureza.

(CAMPOS, 1979, p. 92)

A crônica “Achando o amor” traduz a surpresa da descoberta do amor como um exercício de apego ao outro. O protagonista é um jovem rapaz que só descobre o amor através de um passarinho, quando o mesmo vai embora. E, ao longo da narrativa, o narrador descreve os impasses do rapaz na relação com o pássaro, pois, é da natureza deste voar de galho-em-galho, não querer ficar preso na gaiola e, do nada, voar sem destino sem avisar quando volta e se volta. Dessa relação, o narrador alegoriza o movimento do discurso amoroso diante das três etapas: de encantamento, de viver o prazer da relação amorosa, e, por fim, o amor acabar sem aviso prévio e sem dar garantias quanto à eternidade.

As etapas do amor proposta por Stendhal nos ajuda a interpretar os conflitos vividos por esse jovem de “Achando o amor”. Nesse texto, Paulo Mendes Campos desenvolve a narrativa através da figura de um adolescente de “quinze anos de idade que calça 42” (p.73) cujos significados direcionam para transição do menino ao homem, de fato. Situação que remete à primeira etapa do amor, ou seja, ao encantamento, à admiração expressiva pelo objeto amado. O desejo de experimentar o desconhecido – o amor e/ou amar uma mulher, metaforizado pelo trecho “Aí o jovem disse que estava juntando dinheiro para comprar um sabiá” (p. 73). Tais sentidos igualmente relacionados ao trecho “Quando o chupim nasceu, o problema era mantê-lo vivo: arranjou um conta-gotas e, todas as tardes, depois das aulas, subia à árvore e descia alimentos líquidos pela goela do filhote” (p. 74), ou seja, há no personagem a preocupação não somente em encantar-se pelo outro, mas em manter essa chama acesa e constante. Por exemplo, em “arranjou um conta-gotas” enfatiza a necessidade de nutrir, todos os dias, o sentimento amoroso pelo outro, pois, o sujeito amoroso é aquele que “afirma o amor como valor” (BARTHES, 2003, p.15).

Nessa crônica, o enredo é construído pelo ponto de vista do rapaz, ou seja, através dele percebemos os três movimentos do amor ao abandono, como vimos acima: primeiro, o rapaz se encanta pelo objeto amado; segundo, concebe a existência do amor quando alimentado todos os dias, gota a gota, semeando-o diariamente; terceiro, advém a desilusão, traduzido pelo voo incerto e misterioso do passarinho que não diz se volta ou quando volta. Funciona

como um exercício de dupla focalização do narrador que descreve o acontecimento que vê e dele se faz protagonista.

De fato, o narrador é a figura emblemática que conduz a focalização do enredo. É ele quem constitui a linguagem e direciona o percurso do leitor, de modo a conduzi-lo ao olhar específico à interpretação ou provocar novas inquietações ao sujeito leitor. Mieke Bal fala do narrador como aquele que focaliza, e, acrescenta que o desenrolar da narrativa requer a conexão de três elementos, entre eles, o narrador, o ator (personagem) e o foco narrativo: “mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra” (1990, p.127). A análise desses três elementos nos ajuda a projetar os impasses vividos por esse jovem.

Assim, na crônica “Achando o amor”, o narrador se coloca sutilmente na narrativa, através dos recursos metafóricos, pelos elementos campestres como “passarinhos pousando de galho em galho” cujo aforismo traduz um aconselhamento. Conduz o leitor ao confronto entre o desejo de liberdade e as incertezas/desafios do sentimento amoroso, conforme também nos trechos “No momento certo, levou o chupim pra casa. O passarinho não ficava preso pelo menos grande parte do tempo, mas pousando num galho de arbusto decorativo, ele sumia durante uma ou duas horas (...) um assvio, e o passarinho entrava pela janela, pousando no ombro do dono” (p.74).

Na sequência dos fatos, um grupo de homens reunidos em torno da mesa de bar travam diferentes discursos, menos sobre o amor, tema despertado pela curiosa presença do jovem rapaz ao recinto: “o triste é que passarinho morre. Então os etílicos foram buscar passarinhos no fundão do tempo e começaram também a passarinhar. O bar noturno virou um viveiro de cantores e cores. O silêncio voltou de novo, mais limpo, exorcizado” (p.74), cada qual revirando em torno de si suas próprias experiências amorosas, conforme acepção barthesiana para a figura “lembrança: rememoração feliz e/ou alucinante de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela intromissão do imperfeito (...) o imperfeito é o tempo do fascínio: tudo parece estar vivo e, entretanto, nada se move” (BARTHES, 2003, p.237-238).

Quando finda o ciclo amoroso e recomeça a cristalização, o sujeito revive um misto de querer e não-querer, um jogo de atração e repulsa ao objeto amado, como descreve Stendhal. Nesse instante, há indícios da desilusão amorosa e os caminhos de dissabores que conduzem a ela, sentidos que podemos aludir também ao fragmento da crônica “Achando o amor”: “Uma

tarde, quando o passarinho andava lá por fora, caiu a tempestade. O chupim não voltou. Ele ficou à janela até depois de escurecer; mas o chupim não voltou. Esperou ainda durante uma semana, sabendo que esperava sem motivo. Confesso que fiquei triste às pampas, disse o jovem” (p.74), evidenciando a ansiedade e angústia do sujeito à espera do reencontro com o objeto amado, signos traduzidos “pelo medo de um perigo, de um ferimento, de um abandono, de uma reviravolta” (BARTHES, 2003, p.25).

No prefácio de *O amor acaba*, Flávio Pinheiro ressalta que a poética de Paulo Mendes Campos é mediada pelos “dilemas humanos ou resultante de seu amplo repertório de leituras de ficção e teorias”, com temas pautados pela crise existencial e niilista do sujeito moderno, preponderante à época (2013, p. 12-13). Pinheiro destaca também que tais dilemas são descritos por meio de “digressões líricas e cômicas sobre a condição humana” (2013, p. 269). Essa digressão dá sustentação ao tom lírico da descrição do jovem apaixonado, quando anuncia que seu pássaro foi embora: “Aí o Silêncio que entrou parecia uma enorme bola de sabão, uma coisa que não vale nada, mas que nos inquieta de leve quando se desfaz” (CAMPOS, 2013, p.75).

Percebe-se também nesta crônica a representação do movimento amoroso proposta por Stendhal (2011) em três etapas: encantamento entre sujeito e objeto amado, o vivenciar dos sabores e dissabores dos relacionamentos e, por fim, a degeneração do amor e seu possível recomeço. Tais movimentos são anunciados pelo narrador:

O jovem arrematou: É engraçado, eu senti por aquele chupim um negócio esquisito. Eu não tenho vergonha de dizer pra vocês: chorei por causa do meu chupim... uma coisa profunda mesmo... ora, eu amava aquele chupim... Agora é que tou entendendo: o que eu tinha pelo chupim era amor (CAMPOS, 2013, p. 73-75).

Quanto à abordagem da temática amorosa, essa crônica reforça sua voz lírica ou poética visto que o narrador se posiciona emotivamente, traduzindo maneiras específicas de compreender o movimento do discurso amoroso, como dito anteriormente, ou seja, primeiro há o encantamento (pelo pássaro); em segundo, o pássaro vem, devendo ser alimentado gota-a-gota e diariamente; terceiro, o pássaro foge e não sabe quando volta e se retorna. Um percurso que traduz o movimento entre sujeito e objeto no ciclo amoroso. Costa (2008) destaca esse tipo de crônica como o texto que desperta o leitor pela sensibilidade que provoca, utilizando-se de metáforas e comparações entre os elementos da natureza e da condição humana, como amor, morte, vida, e Paulo Mendes Campos acrescenta o lirismo como indispensável à vida.

Além disso, essa crônica nos proporciona uma reflexão sobre as contradições do homem moderno, pois, a todo instante o narrador recorre aos elementos da natureza: passarinho, azulão, bicudo, corrupião, mainá, tico-tico, chupim, arbusto, amendoeira para descrever os sentimentos de homens modernos, associados aos elementos urbanos: bar do Leblon, ir ao colégio de ônibus, o time do Flamengo, lojinha de Ipanema, uísque, coca média. Essa comparação dos sentimentos do homem simples com o homem urbano reforça o quanto a experiência de amar é solitária e vazia, apesar de compartilhada coletivamente.

2.2 A plenitude do amor

Mas para quem ama não importa saber da solidão, vale mais aproveitar a plenitude desse momento. A plenitude do amor está relacionada ao inalcançável e a eternidade, mesmo que, paradoxalmente, essa idealização como satisfação plena seja irreal. A propósito, Barthes coloca significados à figura Plenitude como “obstinação do sujeito amoroso na busca de uma felicidade sem falhas. Volúpias da Terra. Plenitudes: não são ditas – de modo que, falsamente, a relação amorosa parece reduzir-se a um longo lamento” (p.275-276). Esse estado de alma reforça o movimento de transcendência entre sujeito e objeto amoroso no qual ambos desejam que tal instante prazeroso se eternize. Tal configuração está presente no mundo platônico proposto em *O Banquete*. Nessa obra, o Amor é realizável pela união entre os mundos inteligível e sensível – entre deuses e mortais, que garante aos mortais a imortalidade:

Para conhecer o poder do amor é preciso conhecer a história da natureza humana. O devido culto ao amor nos ajuda a encontrar, senão nossa primitiva metade, pelo menos a que mais se lhe assemelha, e assim realizar de algum modo nossa unidade original (...) O amor é uma tentativa de restabelecer um todo primitivo. Não se trata apenas do prazer afrodisíaco. Trata-se da natureza humana e da sua história. O amor é, de fato, essencialmente uma procura, isto é, o amor é a procura do todo (PLATÃO, [427-347 a.C.], 1970, p.37-38).

Ao dizer isso, Aristófanes se refere ao ‘Mito da Unidade’, ou, no princípio de tudo havia somente um ser uno – formado pelos dois gêneros, masculino e feminino, cada um com duas pernas, com dois braços, e que vivia plenamente. Como vingança diante de um passo em falso do humano, Zeus repartiu-o pela metade, tornando esse ser incompleto. Essa narrativa de homens e mulheres inacabados e, por isso, buscam um ao outro para se completar, prevalece ainda na contemporaneidade ao reforçar a ilusão dos amantes na busca incessante por sua outra metade. Aristófanes vê o amor como necessidade humana, mas sem excessos. O

amor é responsável pelo equilíbrio dos sentimentos humanos. Enfatiza ainda que, embora o ser humano não precise do outro para viver é através do outro em que se retorna à unidade da natureza.

Neste sentido, a poética de Campos retoma essa plenitude do amor como uma das etapas do sujeito apaixonado na crônica “Versos em Prosa”, quando o narrador se utiliza de anáforas para propor situações no qual o amor se configura:

No princípio do amor existe o fim do amor, como no princípio do mundo existe o fim do mundo (...) no princípio do amor o infinito se encontra (...) no princípio do amor já é amor (...) no princípio do amor a criatura já se esconde bloqueada na terra das canções (...) Amor. A morte. Amar-te. Até a morte (p.246-247).

Cantar o amor é ser pleno para o narrador dessa crônica que pulsa a matéria amor. Esse fragmento traduz a plenitude e a força de amar. A musicalidade dessa crônica reforça seu canto de plenitude ao amor: “No princípio do amor, sem nome ainda, o amor busca os lábios da magnólia, a virgindade infatigável da rosa, onde repousa a criatura em torno da qual é, foi, será princípio de amor, prenúncio, premissa, promessa pressurosa de amor” (CAMPOS, 2013, p. 246). A prolongação desse contentamento é vivida pelos amantes, visando à unificação total entre eles:

No princípio do amor existe o olhar, a escuridão, depois os galhos prematuros da alvorada. Duas retinas paralelas, vítreas, dois corpos paralelos, espelhos humanos que se refletem com intensidade, imagens que se confundem até chegar à criatura una, indivisível: escultura colocada no infinito (p.247).

Entre sentidos de plenitude, eternidade, desejos de querer-possuir, o instante amoroso é expresso na crônica “Versos em prosa” com festividade, pois, trata-se de um dia/momento eleito no qual o encontro com o ser amado é notório de celebração, conforme significação barthesiana “o sujeito amoroso vive todos os encontros com o ser amado como uma festa” (BARTHES, 2003, p.197).

Ao cantar o amor, sua crônica propõe uma aquarela que se modifica conforme as etapas do amor. Dos tons fortes às cores neutras, dando um ritmo poético, como se o ser se apaixonasse em plenitude:

No princípio do amor a criatura humana se veste de cores mais vivas, blusas preciosas, íntimas peças escarlates, linhas sutis, sedas nupciais, transparências plásticas, véus de azul deserto, tonalidades de céu, de pedra, corolas de nailon, gineceus rendados, estames de prata, pecíolos de ouro, flor, flor que se

contempla contemplada por dois olhos turvos no estio, claros na primavera, como os rios que passam (CAMPOS, 2013, p.247).

Esse pulsar faz parte do movimento inicial do ciclo amoroso, quando há o encantamento e a paixão entre os amantes.

Do jogo de linguagem delineado pelo cronista em “Versos e prosa”, o movimento do amor ao desamor se circunscreve, paradoxalmente, desde o enunciado inicial que diz “No princípio do amor existe o fim do amor, como no princípio do mundo existe o fim do mundo”, sentenciando que início e fim podem ser relativos ou condicionados, ou ainda, que o sentimento amoroso começa e termina do nada, quiçá, nunca tivera existido. Em seguida, o narrador se coloca na contrapartida, estabelecendo o desfecho do movimento amoroso e o reinício do ciclo amoroso com vistas à plenitude entre os amantes, conforme trecho:

No princípio do amor existe o olhar, a escuridão, depois os galgos prematuros da alvorada. Duas retinas paralelas, vítreas, dois corpos paralelos, espelhos humanos que se refletem com intensidade, imagens que se confundem até chegar à criatura uma, indivisível: escultura colocada no infinito. No princípio do amor o infinito se encontra (CAMPOS, 2013, p.247).

Outras possíveis significações ao conceito de amor, extraídas dessa crônica, estão associadas ao mistério, à obscuridade, ao percurso enigmático que representa o percurso amoroso. Tais sentidos podem ser descritos através das metáforas recorrentes:

(...) montanhas de gaze azul amontoadas no horizonte, crepúsculos de ametista com palmeiras estruturadas para um tempo além de nosso tempo, pássaros fatídicos na tarde assassinada (...) no princípio do amor, navios pegam fogo no alto mar, defronte da cidade obtusa, precedida dum tempo que não é o nosso tempo. No princípio do amor, sem nome ainda, o amor busca os lábios da magnólia, a virgindade infatigável da rosa (...) (CAMPOS, 2013, p.246).

O movimento do percurso amoroso se constrói de modo ambíguo nessa crônica. Segundo o narrador, o encantamento e o desencantamento ocorrem ao mesmo tempo, e tanto a mulher quanto o homem se veem perdidos neste processo:

No princípio do amor a mulher abre a janela do parque enevoado, com seus globos de luz irreais, umidade, doçura, enquanto o homem – criatura ossuda, estranha – ri como um afogado no fundo de torrentes profundas, e deixa de rir subitamente, fitando nada (...) no princípio do amor existe o olhar, a escuridão, depois os gagos prematuros da alvorada (CAMPOS, 2013, p.246-247).

Em “depois os galgos prematuros da alvorada”, reforça o funcionamento do ciclo amoroso que, depois do fim do amor, ele recomeça novamente. De fato, o narrador começa a crônica sentenciando o fim do amor quando este se inicia, prossegue pela consumação do desejo e encerra o texto apontando situações de como o movimento amoroso dar, novamente, seu ponto de partida. O movimento cíclico proposto pela crônica enfatiza que o amor é construção, logo, requer amantes dispostos como ressalta Bauman:

Em outras palavras, não é ansiando por coisas prontas, completas e concluídas que o amor encontra o seu significado, mas no estímulo a participar da gênese dessas coisas. O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo (...) cada qual a grande incógnita na equação do outro (...) amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas (2004, p.21).

Ao fazer uma inversão de como os fatos acontecem, essa crônica reafirma a existência infindável do movimento amoroso. A propósito, da fase de encantamento, destacamos do texto:

No princípio do amor a criatura humana se veste de cores mais vivas, blusas preciosas, íntimas peças escarlates, linhas sutis, sedas nupciais, transparências plásticas, véus de azul deserto, tonalidades de céu, de pedra, corolas de náilon, gineceus rendados, estames de prata, pecíolos de ouro, flor, flor, flor que se contempla contemplada por dois olhos turvos no estio (...) no princípio do amor o corpo da mulher é fruto sumarento, tronco silvestre de onde desce a doçura da resina (...) é como cântico dos cânticos. É como a polpa do figo, fruto, fruto em sua nudez sumarenta, essencial (...) (CAMPOS, 2013, p.247-248).

Ao descrever como o amor pulsa, Campos explora detalhes da plenitude do amor, pois narra de forma minuciosa como o afeto se manifesta nas ações do sujeito apaixonado. Essa proposta comparativa da plenitude do amor dá um tom poético a sua crônica, reforçando o cuidado com a linguagem. Com essa proposta estética, “Versos em prosa” é marcada pela subjetividade que desvela a vida, o amor, a morte e a literatura com a mesma força por meio de um ritmo que preenche os espaços do amor. Há, ainda, outro traço peculiar dessa crônica: as fronteiras híbridas entre a poesia e o ensaio. Quanto ao caráter reflexivo da crônica, é possível identificá-lo de modo sutil, mediante as questões metafísicas que enuncia, através das palavras “morte”, “vida”, “amor”, citadas anteriormente. A figura “noite”, por exemplo, reaparece emblemática:

(...), mas é noite, noite por dentro e por fora do fruto. (...) Sangue contido nas veias, péríplo inviolável do sangue, nudez da carne em seu tecido indecifrável, orvalho sobre o cristal inconsútil dos frutos, ramagens despenteadas, recôncavos

expectantes, inflorescência de pés apontando o firmamento, cinzeladas umbelas, estigmas altivos, é noite, é treva, é flor, é fruto, é espera, é noite (CAMPOS, 2013, p.248).

O modo subjetivo de descrever essas situações nos permite identificar um estilo próprio para descrever a plenitude do amor. O pulsar da crônica reforça uma preocupação estética em expressar a força do amor por meio do movimento da linguagem. Ao usar repetições, anáforas e outros recursos da lírica, Campos expõe uma das principais facetas de sua crônica: traduzir os impasses amorosos por meio de uma linguagem literária que explora o sentimento de vazio do homem moderno.

2.3 Entre o carinho e a sedução

Se o vazio se anuncia quando o amor vai embora e a plenitude se espalha quando o sujeito está apaixonado, sobram o carinho e a sedução para manter a chama do amor acessa. Nesse rumo, exploraremos três figuras proposta por Barthes (2003) para lermos a crônica “Lua de mel”. Primeiramente, Barthes nos fala do “cariño” como “fruição, mas também avaliação inquietante dos gestos carinhosos do objeto amado, na medida em que o sujeito entende não ter o privilégio deles” (p. 43). Depois, esse teórico ressalta a importância do cuidar do “o corpo do outro”, pois o sujeito apaixonado deve ter comoção e interesse pelo “corpo amado” (p. 93). Por último, ele nos fala da importância da “sedução”, que inspira a manutenção do amor, que é móbil e é mantido pelo engodo do tempo amoroso, que se chama “romance de amor” (p. 307-308).

Esses três movimentos são fundamentais para a manutenção do amor. Tais explicações agregam diferentes valores ao funcionamento do discurso amoroso na modernidade, cujos desafios já eram apontados por Carlos Drummond de Andrade, conforme os versos:

Daqui estou vendo o amor irritado, desapontado, mas também vejo outras coisas: vejo corpos, vejo almas, vejo beijos que se beijam, ouço mãos que se conversam e que viajam sem mapa. Vejo muitas outras coisas que não ouso compreender... (ANDRADE, 1980, p. 33).

Com esses cuidados, o poeta modernista sugere também o movimento de transição do amor ao desamor, não necessariamente nessa ordem, bem como os desafios e os impasses indicativos dos relacionamentos amorosos entre casal.

Quanto à estrutura, “Lua de mel” nos convida a uma pulsão pelo amor da entrega por meio de um único e longo parágrafo que descrevem dois momentos: inicialmente, mostra situações corriqueiras da vida no contexto urbano; em seguida, de modo sutil, muda o foco da observação e se desloca do eixo da trivialidade para relatar movimentos de uma cena amorosa, como se esse instante fosse único e eterno. A crônica descreve a força do amor intenso. Como, se “o tempo transcorrido nunca fosse tão curto a ponto de permitir que aquele que perguntou e aquele que respondeu permaneçam no momento em que chega a resposta, os mesmos seres que eram quando o relógio foi posto para funcionar” (BAUMAN, 2004, p. 34-35).

Quanto ao tratamento do amor, situamos “Lua de mel” como crônica mista. Primeiro, ao tocar o leitor pela subjetividade, provoca sua sensibilidade ao discorrer sobre temas inerentes ao homem, à mulher e aos relacionamentos amorosos, de modo a propor maneiras de interpretar a vida, os valores, os costumes por meio das metáforas que se utiliza. Assim, dizemos que se trata de uma crônica lírica ou poética. Segundo, ao incitar a reflexão pelas questões metafísicas, adquire status de crônica reflexiva. Terceiro, trata-se de uma crônica jornalística porque dialoga com o leitor pela simplicidade e coloquialidade dos acontecimentos, traduzindo-os em linguagem literária, pois, a crônica é consequência da fusão entre jornalismo e literatura.

Em “Lua de Mel”, Paulo Mendes Campos retoma esses movimentos do apaixonar-se ao vazio do abandono. O texto inicia relatando situações cotidianas comuns aos espaços urbanos enquanto, em paralelo a tais acontecimentos, ele e ela se amavam no hotel da pequena cidade – alheios ao mundo lá fora:

(...) No hotel da pequena cidade, enquanto eles se amavam, a tarde se estampou de vez sobre ruas e colinas; era uma tarde útil, quase antológica; um urubu pousou no cimo do telhado do hotel, onde ela e ele se amavam (inútil: o amor é eterno); eles se amavam, isto é, se reduziam e ampliavam, exercitavam-se, aprendiam-se, compunham-se, (...) inventavam-se, (...) inflacionavam-se, transfiguravam-se, recuperavam-se, participavam-se, esperançavam-se, frutificavam-se, escravizavam-se, libertavam-se, animalangelizavam-se – pois o amor, visivelmente, é cego (CAMPOS, 2013, p.105-107).

Essa crônica relata o movimento do amor para o desamor: primeiro, descreve várias situações e sensações vividas pelos amantes para apontar o destino final, de que, aquele momento de ternura vai acabar; que, a cerimônia de entrega dos corpos é ilusória, ou seja, pouco ou nada diz sobre o amor, como o próprio Paulo Mendes Campos descreve em torno dos paradoxos entre o amar e esvaziar-se desse amor. Tais sentidos também podem ser

percebidos no trecho do poema “Despede teu pudor”, quando diz que, no primeiro momento, temos um amor pleno:

Tudo teu corpo tem, não te humaniza
Uma cegueira fácil de vitória
E como a perfeição não tem história
São leves teus enredos como a brisa
(CAMPOS, 1979, p.92-93).

Com esses versos, logo é anunciado o esvair-se e a noite que leva esse amor. Com essa postura, a crônica aponta o duplo movimento do sujeito que cuida, mas tem consciência que vai perder esse amor, visto que leva em conta que “soma dois corpos, mas divide solidão” (CAMPOS, 1979, p. 201).

Tal construção do amor retoma o debate em torno do cuidar do amor: cuida-se do outro preocupado com ele, ou cuida-se do outro para cuidar de si mesmo? Para Bauman, esse dilema do cuidar do outro envolve diversos valores e interesses:

Que melhor maneira de atingir esse objetivo do que transformar o amado numa parte inseparável do amante? Aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende a você. Se você não é nem pode ser meu gêmeo siamês, seja o meu clone! (...) no brilho ofuscante da pessoa escolhida, minha própria incandescência encontra seu reflexo resplandecente (BAUMAN, 2004, p.33).

Nas crônicas de Campos, esse debate parte de um narrador que faz reflexões éticas a partir dos valores da modernidade. O pessimismo da separação prevalece até mesmo quando o sujeito apaixonado cuida da amada. Esse compromisso do narrador em passar sua experiência de amar é valiosa para interpretarmos esse movimento do amor ao desamor em Campos. Sua crônica transmite uma sabedoria que ressalta o desfecho fatal: “pois o amor, visivelmente, é cego”, quando o narrador sentencia tal situação.

Benjamin (1994) pontua que essa sabedoria do narrador advém da oralidade e, para comprovar tal assertiva, ele extrai de seu contexto exemplos de atividades práticas em dois grupos: primeiro, os camponeses; segundo, há os marinheiros. Dos camponeses, advém a lida diária no cultivo do solo/campo, atividade que propiciava a narração de causos, contos e lendas tradicionais entre eles, repassados de geração a geração (p.199). Do grupo dos marinheiros, o processo é semelhante: ao desembarcar em diversos portos, os viajantes adquiriam novas experiências no contato com diferentes povos e culturas (p.215). A arte de contar histórias tinha valor pela oralidade, porque o caráter moralizante desse discurso atingia

um maior número de ouvintes. Logo, as narrativas escritas mais representativas são aquelas que mais se aproximam da oralidade, ou seja, da conversa diária com leitor, por exemplo, o hibridismo do gênero crônica: uma fusão entre o repórter e o romancista, aquele que conversa diariamente com o leitor em linguagem literária, ainda que seja de modo leve, breve, conciso, objetivo.

Se para Benjamin, o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, então, podemos reconsiderar o respaldo social do narrador da crônica literária uma vez que este gênero tem sido politicamente classificado como secundário, no entanto, devido a original hospedagem no jornal impresso, colocou a crônica perto de nós, conversando dia-a-dia com o leitor. Assim, o narrador de crônica é por natureza ambíguo porque oscila entre duas profissões: “repórter e romancista” (SANTIAGO, 2002, p.48). Desse modo, o narrador que tudo sabe, e em detalhes, conta ao leitor via acesso diário pelo jornal impresso, é alguém que tem credibilidade no assunto. De fato, o modo íntimo de descrever uma situação revela o grau de conhecimento do que está falando, logo, proximidade com o leitor.

Em “Lua de mel”, essa sabedoria vai sendo tecida pelas figuras que são projetadas na crônica: a do cuidar e do seduzir, como podemos perceber ainda no poema “Despede teu pudor”, que diz:

Enquanto amor se esvai a paz se eleva
Teus pés roçando nos meus pés escuto
O respirar da noite que te leva
(CAMPOS, 1979, p. 93).

Essas cenas também abrem perspectivas para questionarmos a relação entre “amor romântico” e “amor erótico” ou a diferença entre eles:

O amor pode enganar quando requer a prova de sua existência através do desejo carnal: A cerimônia dos corpos é o penhor material da palavra, é por onde passa a ideia de que a promessa de uma reinvenção da vida será mantida, e no nível dos corpos para começar. Os amantes sabem, porém, mesmo em meio ao mais violento delírio, que o amor está ali, como um anjo da guarda dos corpos, ao despertar, de manhã, quando desde a paz sobre a prova de que os corpos ouviram a declaração de amor. Eis porque o amor não pode ser uma simples roupagem do desejo sexual, uma artimanha complicada e químérica para que se cumpra a reprodução da espécie (BADIOU; TRUONG, 2013, p. 28).

Os autores enfatizam que a existência do amor é calculada pela duração e intensidade. Para eles é necessário entender que o amor inventa uma forma diferente de durar ao longo da vida. O amor é uma reinvenção da vida. E reinventar o amor significa reinventar essa

reinvenção. O amor é um envolvimento arriscado porque requer entrega completa para algo incerto. Bauman (2004, p. 35) explica que “ambos os parceiros sabem que a mudança está ocorrendo, mesmo assim, os amantes lhes dão boas-vindas. Mergulham de cabeça em águas inexploradas, pois, a oportunidade de se abrirem à aventura do desconhecido e do imprevisível é a maior das seduções do amor”. Perspectiva semelhante ainda podemos extrair do poema “Balada do homem de fora” que pontua distinção entre amor e a efemeridade do prazer, que se utiliza dos sentidos da figura de estilo citada abaixo para demarcar a quebra sintática, metaforizada pela diferença entre amor e sexo, pois, segundo Campos:

(...) o amor de muitos floresce
em sentimento complexo;
mas o meu é desconexo
anacoluto: do sexo
(CAMPOS, 1979, p. 202).

Para Erich Fromm, o amor erótico talvez seja a mais enganosa forma de amor que existe e o amor verdadeiramente amadurecido é aquele que preserva a integridade do outro (2015). O amor erótico separa o homem de seus semelhantes que une aos outros, ou seja, dois seres são um ainda que permaneçam dois. Destaca ainda a interdependência entre amor romântico e amor erótico: há primeiro uma intimidade estabelecida pelo contato sexual para depois experimentar a infinita personalidade do parceiro amado, que geralmente nunca acontece. Logo, “o amor erótico é fraco porque cria-se a ideia dele como um todo, ou, de uma fusão completa com o objeto desejado” (FROMM, 2015, p.65).

Para Campos, “Lua de mel” desnuda a entrega dos corpos dos amantes por uma perspectiva paradoxal cuja troca é necessária, porém, não define o comprometimento de almas, sentidos confirmados pelos versos do poema “Balada de amor na praia”:

Aí como sofre o corpo que se esfrega
no corpo que se entrega e não se entrega

é como a convulsão da preamar
a querer atirar o mar no ar
(CAMPOS, 1979, p. 35).

Com essa fatalidade, própria para aqueles que amam, Campos ressalta que o cuidar e o seduzir é, quase sempre, seguido de um perigoso fim.

2.4 O ceticismo do amor

A crônica “O amor acaba” apresenta uma estrutura que se parece com uma ‘colagem’ de fragmentos cuja disposição lembra uma sequência visual de cenas, variando entre cortes sutis a abruptos:

O amor acaba (...) num domingo de lua nova (...) ao meio do cigarro que ele atira de raiva contra um automóvel ou que ela esmaga no cinzeiro repleto (...) depois duma noite votada a alegria póstuma, que não veio (...) e acaba o amor no desenlace das mãos no cinema, como tentáculos saciados, e elas se movimentam no escuro como dois polvos de solidão; como se as mãos soubessem antes que o amor tinha acabado (...) e acaba o amor nas sorveterias diante do colorido iceberg, entre frisos de alumínio e espelhos monótonos (CAMPOS, 2013, p. 22-24).

O texto recorta para diferentes situações em que o amor pode acabar/recomeçar/findar novamente, num ciclo interminável que, da forma como é narrada, coloca as relações amorosas e afetuosas em condição liquefeita: começa/termina no mesmo imediatismo e o indivíduo prossegue incessantemente em outras histórias rumo ao encontro de sua outra metade. Reflete à durabilidade das relações em um contexto de transformação sociocultural a partir de meados do século XX, afetando toda conjuntura social.

Na sequência da instabilidade do ciclo amoroso, o narrador da crônica “O amor acaba” propõe olhares para situações distintas – de trivialidades ao contexto mais complexo, nas quais o encantamento, o desenlace amoroso pode acabar, culminando com a terceira etapa do movimento amoroso: a desilusão, o desamor. Entre tais cenas, destacamos:

quando a alma se habitua às províncias empoeiradas da Ásia, onde o amor pode ser outra coisa, o amor pode acabar (...) onde há mais encanto que desejo (...) nos roteiros do tédio para o tédio, na barca, no trem, no ônibus, ida e volta de nada para nada (...) às vezes não acaba e é simplesmente esquecido como um espelho de bolsa, que continua reverberando sem razão até que alguém, humilde, o carregue consigo (...) em todos os lugares o amor acaba; a qualquer hora o amor acaba; por qualquer motivo o amor acaba; para recomeçar em todos os lugares e a qualquer minuto o amor acaba (CAMPOS, 2013, p. 22-24).

Essa pulsão do texto nos remete a uma certeza: o amor acaba. Tal consciência é própria da modernidade e da forma como as pessoas se relacionam diante dos valores modernos. Para Barthes, essa inconstância do amor é anunciada de forma imperceptível pela figura da “errância”: “Como acaba um amor? – Como, então ele acaba? Em suma, ninguém – exceto os outros – nunca sabe nada a esse respeito; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida segundo a eternidade” (BARTHES, 2003, p.143). Tal “errância” do amor pode ser chamada como “O navio-fantasma”.

De fato, na crônica de Campos, a ruptura amorosa remete a sensação de alguém que nunca esteve nela, ou seja, por mais que o sujeito acredite que o fato amoroso é singular, único, que nunca mais se repetirá, ele estará sempre disposto a errar novamente até a morte e, de amor em amor, difundindo o desejo do reencontro amoroso. Esse jogo de linguagem é estratégico para ampliar os sentidos da pulsão cética do amor.

Vejamos os sentidos dos versos a seguir:

Amor é bicho instruído.
Olha: o amor pulou o muro,
o amor subiu na árvore
em tempo de se estrepar.
Pronto, o amor se estrepou
(ANDRADE, 1980, p. 33).

Neste trecho, Carlos Drummond de Andrade descreve uma sequência amorosa que vai do encantamento à desilusão de modo instantâneo, ou, como movimento natural em que desembocam os relacionamentos amorosos contemporâneos. Enfatiza também os riscos a que se expõem os sujeitos diante de um assunto que oscila entre o edificar e o arruinar dos envolvidos. E os amantes vivem numa procura incessante, como Campos continua reforçando no poema “Balada de amor perfeito” cujo recorte recai para os versos:

Pelas atonalidades
das perpétuas, das saudades,
pelos goivos do meu peito,
pela luz do amor perfeito,
vou te buscando
(CAMPOS, 1979, p. 49).

Desse modo, o narrador de “O amor acaba” apresenta um duplo olhar: daquele que narra a ação enquanto espetáculo que assiste, logo, não narra enquanto atuante. Assim, exerce o olhar de narrador que olha para informar ao leitor do que vê, o que acontece naquele instante. O segundo olhar desse narrador jornalista-cronista é daquele que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrente da observação de uma vivência alheia. Ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade, ou seja, advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. De fato, para Santiago (2002, p.47), esse narrador “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”. Visão que, paradoxalmente, se aproxima e se tangencia ao modelo proposto por Walter Benjamin (1994, p.201) de que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora

as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Desse modo, entendemos o narrador-cronista como sujeito atuante porque exerce a experiência do relato ao observá-lo, associando a narrativa literária à realidade.

Partindo das propostas de um narrador consciente do processo de escrita conforme Santiago (2002, p. 44-60), podemos dizer que o narrador também se posiciona como observador dos acontecimentos. Trata-se do narrador-jornalista, ou seja, aquele que narra a informação como ela, de fato, aconteceu. No entanto, lembremos que não existe escrita imparcial, ou seja, o narrador-repórter ao recortar para uma determinada realidade, também contribui para falar de si mesmo, ainda que de modo implícito. A questão não é categorizar o narrador enquanto repórter, mas repensar a arte do narrar, podendo “encará-las com a sabedoria da experiência ou com a sabedoria ensaiadas e representadas” (SANTIAGO, 2002, p.54-55). Ao agir como repórter, narrando os fatos do cotidiano, leva-nos a refletir sobre situações aparentemente banais, mas recorrentes, cujo entendimento perpassa pela profundezas de sentido.

Assim, o narrador cronista que percebemos na crônica “O amor acaba” é aquele que se afasta dos acontecimentos para apontar um olhar mais translúcido do Ser humano, da vida, das coisas que nos rodeiam – ou problematizar junto ao leitor questões sobre temas complexos, pois sabemos que os textos não são imparciais, e cada olhar representa a descrição vista pelo ângulo do narrador. Desse modo, “ao agir como um repórter que narra a ação enquanto assiste ao espetáculo, o narrador olha para se informar, como num movimento de rechaço e distanciamento” (SANTIAGO, 2002, p.45). De certo, o narrador de crônica é aquele que sabe dar conselhos, instruir um grupo, um povo, uma sociedade. A narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas esta não advém do narrador: decorre da ação do fato observado.

Nesse diálogo estilístico, Paulo Mendes Campos propõe um texto híbrido no qual a crônica se funde entre os gêneros ensaio e poesia. Outrossim, o foco narrativo se apresenta pelo movimento do ciclo amoroso, que, na visão do narrador começa e termina do nada, sem qualquer motivo e/ou justificativa: seja na simplicidade de um detalhe do cotidiano, num movimento brusco ou sutil dos fenômenos da natureza, ou ainda, mediante transformações políticas ou socioculturais, em meio às megalópoles internacionais e crescimento dos centros urbanos brasileiros. Enfim, o amor acaba e recomeça em qualquer contexto.

Retomando a forma como os impasses amorosos são retratados na crônica de Campos, partimos para a análise do ceticismo desse narrador de “O amor acaba”. Para Bauman, o amor

e as relações de afeto no mundo ocidental contemporâneo vivem um paradoxo: “enquanto existe pairam ao fracasso, dissolvendo seu passado à medida que prossegue, não deixa trincheiras onde possa buscar abrigo em caso de emergência. E não sabe o que está pela frente e o que o futuro pode trazer” (2004, p. 23). Bauman vê nestas sociedades modernas uma estrutura que fragmenta as relações amorosas. As transformações sociais ao longo do século XX têm contribuído para a diluição nos relacionamentos amorosos. A noção do casamento eterno, por exemplo, cuja separação somente pela morte perde sustentação:

Em uma cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação imediata, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardenteamente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço (BAUMAN, 2004, p.21-22).

Sabemos que a cultura consumista é proveniente das sociedades capitalistas, expressivamente nos contextos urbanos. A propósito, na crônica “O amor acaba”, os cenários se dividem em dois ambientes, sendo a maioria deles situados em contextos urbanos: teatro, cafés, parques, automóvel, unhas esmaltadas (adorno do figurino da mulher da sociedade à época), cinema, sorveterias, elevador, apartamentos refrigerados, gin à beira da piscina. Por exemplo, no trecho “(...) em Brasília o amor pode virar pó; no Rio, frivolidade; em Belo Horizonte, remorso; em São Paulo, dinheiro (...) e acaba nas encruzilhadas de Paris, Londres, Nova York” (CAMPOS, 2013, p.23), o narrador especifica cidades – entre metrópoles nacionais e internacionais, para compor o discurso amoroso ao mesmo tempo em que dá margem para que conheçamos o tipo de personagem a que se refere.

Outro espaço em que o narrador descreve as condições que o amor acaba estão associadas aos fenômenos da natureza, como “(...) e o amor acaba na poeira que vertem os crepúsculos, caindo imperceptível no beijo de ir e vir” (p. 23). O crepúsculo, entendido como movimento de transição em que o sol se põe, no final da tarde, anunciando a noite que chega – traduz os sentidos figurados para escuridão da alma humana, a penumbra e às incertezas quanto ao porvir.

Estamos falando de um tempo em que eclodem a formação de subjetividades: rupturas/fusões culturais e fissuras nos discursos institucionais – entre eles o matrimônio e as relações amorosas também se veem fragilizados. O *boom* de informação, aliado à cultura do consumo exerceram profunda influência no comportamento social. Conforme lógica do

capital tudo se torna mercadoria à venda: percebe-se a filosofia do imediatismo, da fugacidade e liquidez das coisas, tanto bem material quanto bem humano. Os sentimentos também são testados: investir em um relacionamento custa caro e requer desprendimento de ambos, tempo este que o indivíduo contemporâneo não dispõe. Tudo modifica e os relacionamentos amorosos acompanham as atuais tendências. Logo, Paulo Mendes Campos retrata esse sujeito deslocado de si, do outro, do mundo, ao descrevê-lo de modo eventual, conferindo ao sujeito não pertencente a nenhum outro lugar. E, claro, as relações de afeto também sofrem as consequências dessas rupturas socioculturais e deslocamentos dos sujeitos, pautados pela fragilidade e trivialidade dos sentimentos, também confirmados no trecho da crônica “Nascimento do dia” que diz: “uma das banalidades da existência, o amor, retira-se da minha: o resto é alegre, variado e numeroso” (CAMPOS, 1979, p.45).

De fato, há neste cenário a figura de um sujeito deslocado. Essa bifurcação dá-se em virtude da ‘sensação’ de não pertencimento, ou seja, “não ser localizado de modo firme num único subsistema da sociedade” (BAUMAN, 1999, p.211) é o mesmo que tornar tempo e espaço simultâneos. Margem para o estranhamento do outro, quando Bauman situa-nos na relação amigo versus inimigo, por exemplo, sendo este aquele que não deu certo, assim, o desamor se anuncia a partir do deslocamento, quando não há mais pertencimento ou há desterritorialização entre culturas. Para Bauman, “os amigos são aqueles por cujo bem-estar eu sou responsável antes que ajam em reciprocidade e independente disso; só com essa condição pode-se efetuar a cooperação, um laço contratual bidirecional” (BAUMAN, 1999, p.63).

Primeiro, a responsabilidade perante o outro deve ser antes uma dádiva para eventualmente se tornar uma troca, como uma consequência não por obrigação e/ou conveniências. Em contrapartida, os inimigos são construídos pela renúncia à responsabilidade e ao dever moral: ele renuncia a mim, antes que eu renuncie a ele, como resultado surge uma relação hostil recíproca. Desse modo, Bauman situa esse ‘estranho’ resultante de ‘um mundo em descontrole’ e das fissuras nas metanarrativas que contribuem à fragilidade dos laços de afeto, sobretudo, nos relacionamentos amorosos. Outrossim, Stuart Hall caracteriza essa cultura do estranhamento em decorrência das transformações sociais e da consequente fragmentação do sujeito, conforme pontuamos nos capítulos anteriores em relação aos moldes, das interferências, de como é configurado o sujeito sociológico, ou seja, aquele mediado pelas transformações da sociedade.

Logo, vê-se nas sociedades capitalistas contemporâneas o culto ao desejo de possuir, de consumir, “desejo de absorver, devorar, ingerir, digerir, aniquilar (...) é uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade, na medida em que esta acena e repele” (BAUMAN, 2004, p.23). Construir um relacionamento é custoso e requer investimento: requer tempo, dinheiro, dedicação, renúncia, esforços. Atitudes que o mundo contemporâneo ocidental não se demonstra disposto a comprar.

A partir dessa concepção, podemos analisar as situações banais nas quais “O amor acaba” se encaminha nesse sentido: mostra situações banais e cotidianas em que o amor acaba, como fala o narrador no trecho “na compulsão da simplicidade simplesmente”. O propósito dessa crônica é construído a partir retalhos de situações em que o narrador recorta estrategicamente as cenas que ele deseja e as expõe ao leitor para que as aceite como verdade. Ao descrevê-las, o narrador sugere reflexões de modo que o leitor repense os contextos os quais está inserido e reavalie suas atitudes; forma de narrar um determinado acontecimento que, no desfecho, propõe um efeito moralizante.

À época, quando a crônica “O amor acaba” circulou pela imprensa carioca causou rebuliço entre os leitores, provocando a publicação de uma réplica em poucos dias. Nesta crônica-resposta, intitulada “O amor começa¹⁹”, o autor propõe uma leitura comparativa e se utiliza de elementos e estrutura semelhantes a fim de que os leitores estabeleçam as relações entre os textos. Destacamos trechos dessa contestação:

E quando começa o amor, Paulo? Quando você chega. Quando as linhas do telefone se cruzam e um susto resplandece de lado a lado. (...) quando os dois se encontram seguidamente num elevador e às vezes de cumprimentam, às vezes sequer se olham, o amor pode ficar apenas nisso, mas já começou. (...) O amor começa, Poeta, obedecendo à mesma lei que o liquida – lei que reza que dois e dois são cinco e que, de quatro em quatro milhões de anos, uma quantidade dada de fogo se congela em bolas autônomas, que rolarão durante algum tempo ao redor de um eixo proposto por ninguém e para nada (OLIVEIRA, 2013, p. 279-280).

2.5 A dor da separação

A crônica “Desquitados que se amam” destaca o casamento desfeito, sendo narrado pela voz do ex-marido que conta sua solidão e dissabores da separação matrimonial. Descreve um sujeito sem rumo após a separação – e desilusão amorosa, como no trecho “uma solidão muda, que, embora a prazo fixo, sabe a infinda, como as desolações da alma nas travessias

¹⁹ Assinada por José Carlos Oliveira, a crônica “O amor começa” foi originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 11/05/1964, como uma resposta a Paulo Mendes Campos (CAMPOS, 2013, p.279-280).

aéreas (...), mas o tema da solidão continuava. O melhor para todo mundo é não se ter casado; uma vez casado, o melhor é não se descasar nunca mais” (p.214).

Essa crônica ressalta a narratividade porque o enredo fora construído linearmente, com início, meio e fim. Identificamos no texto também a característica de um narrador experiente que quer passar sua vivência para o leitor. Essa experiência é subjetivamente disfarçada por argumentos lógicos e racionais, destacando a proposta de convencimento do ponto de vista do narrador. Nesse texto, por exemplo, o jogo da linguagem nos aconselha a também desconfiar desse narrador cético e ambíguo, conforme o próprio título anuncia.

Em “Desquitados que se amam”, o narrador-jornalista, recorta seu olhar para um determinado acontecimento que emerge na sociedade à época, o desquite²⁰, para dele extrair um aconselhamento àqueles que, mesmo distante de corpos, ainda se amam. Há a possibilidade desse mesmo narrador fazer uma crítica social, pois, ao final do texto vemos um diálogo entre dois homens – o desquitado que lamenta a separação matrimonial; o outro, mais experiente, vê nas relações amorosas o refúgio para sair da solidão humana, ou seja, ‘tentativas de sair da armadilha terrestre’, como dissera, ironicamente já a partir do título, Paulo Mendes Campos na crônica “O homem liberto”. Há nesse jogo de linguagem, na conversa diária com o leitor, o perfil da narrativa escrita que mais se aproxima da oralidade porque retoma a arte do aconselhamento, ao caráter educativo e moralizante. Gênero textual que não se fragmentou com a modernidade ou, conforme Walter Benjamin, no relato cotidiano, o cronista registra/conta a história – como se falasse oralmente e “explica de outra maneira os episódios com que lida, sem se preocupar com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIM, 1994, p. 208), ou seja, aproxima-se mais da tradição oral pela linguagem coloquial que aborda, o que faz da crônica o gênero textual do nosso convívio, perto de nós, como diz Antonio Cândido, no ensaio *A vida ao rés-do-chão* (2003).

A crise existencial descrita pelo narrador de “Desquitados que se amam” nos remete a outra figura do dicionário amoroso proposto por Barthes que ressaltam a deceção do encontro amoroso: “loquela” (BARTHES, 2003, p.241). Essa figura traduz o sujeito que reverbera “os efeitos de uma mágoa e as consequências de uma conduta”, repisando e remoendo o passado, sentindo os efeitos no presente e sem perspectivas quanto ao porvir. O

²⁰ Lembramos que o desquite se consolida como produto da sociedade contemporânea mediada pelo consumo, pela ideologia do consumo fomentada a partir da década de 1950. No contexto em que tudo se transforma em mercadoria de troca e/ou venda, os relacionamentos amorosos também se tornam fragilizados, efêmeros, imediatos, logo, descartáveis. Embora o narrador saiba disso, reconhece a necessidade que temos da companhia afetiva do outro como tentativa de aliviar o sentimento de solidão, característico da vida humana.

sentimento de culpa é inevitável, pois, “o sujeito crê ter faltado ao ser amado” (BARTHES, 2003, p.95). Esse martírio recomeça, na crônica de Campos, principalmente porque o narrador sabe que o amor entre o casal não acabou, ainda que estejam distantes fisicamente:

(...) nem todos, talvez muito poucos, mas sempre existem casais desquitados que se amam e se vão amar ainda, timidamente, rudemente, isoladamente, cada um na sua redoma de reserva, ambos a sofrer a certeza de que cometaram um intolerável engano. (...) ninguém ama porque a lei o obrigue a isso, mas por força de um desvario, suave como uma boa morte. Também não se para de amar pela força de uma disposição judicial que afasta o hábito de um corpo do hábito de outro corpo, o aprendizado de uma alma do aprendizado de outra alma. Duas criaturas, a despeito de tudo, tão humanas e que já poderiam ser agora bem mais pacientes (CAMPOS, 2013, p.213-215).

Gasset (2002) fala do amor entre homens e mulheres como histórias eventuais que ocorrem ao longo da vida, cujas complicações advêm das inúmeras interferências que distorcem o real sentido do que, de fato, é amor. Tais incidentes consistem em associar amor aos desejos: são acontecimentos simultâneos, mas têm natureza distintas; pressupõe antes a existência do amor e que deste nascem desejos, pensamentos, atos. Os desejos morrem à medida que vão sendo realizados; o amor, ao contrário, é um eterno insatisfeito porque “prolonga-se no tempo: não amamos numa série de instantes súbitos” (GASSET, 2002, p.15), ou seja, é possível que funcione como um duplo e antitético movimento de querer e não-querer, de desejar que o objeto amado vá embora e, ao mesmo tempo, retorne. Nesse sentido, cai bem o trecho do poema de Pablo Neruda, um dos poetas que Paulo Mendes Campos mais admirou, que diz:

no te quiero sino porque te quiero
y de quererte a no quererte
llego
y de esperarte
cuando no te espero
pasa mi corazón del frío al fuego
(NERUDA, 2010, p.342).

São versos que retomam as vontades contrárias, típicas dos relacionamentos amorosos. Além disso, as dificuldades vividas pelo ser que ama e se molda incansavelmente à luz do outro, como descreve Campos no trecho:

(...) chegava de pensar em desquitados, sonâmbulos judiciais, bilaquianos pássaros cativos. (...) estou convencido de que a gente se casa só para fugir da solidão. Um jovem senhor desquitado, presente a essa conversa boba, sorriu com experiência e

sarcasmo, e enganchou nas consciências a interrogação final: E você acha isso pouco? (2013, p. 215).

Assim, amor representa movimento, ou seja, no ato amoroso o sujeito se desloca para o objeto amado, requer que nos deixemos a si próprio e direcionemos em busca do outro, de realizarmos nele. Para Gasset, quando nos dispomos a amar alguém significa abandonar a tranquilidade e a estabilidade que existe em cada um de nós, colocando nas mãos do outro, do objeto amado, nosso próprio bem-estar e “este emigrar constante é amar, vai do amante ao amado em direção centrífuga (...) essa contínua e íntima marcha do nosso ser em direção ao próximo, é essencial ao amor e ao ódio” (GASSET, 2002, p.15). Percebe-se que viver as agruras e ansiedades do amor é essencial à existência.

A desilusão amorosa decorrente do fim do casamento dá o tom cético de “Desquitados que se amam”. Do movimento referente ao ciclo amoroso, destacamos a predominância da etapa final, ou seja, a narrativa se concentra na desilusão amorosa que surge com a dissolução do casamento. Acontecimento que abre brechas para o narrador pontuar questões filosóficas sobre a solidão e os efeitos da crise existencial, pois, através de Bauman reconhecemos que “o amor é uma das respostas paliativas a essa bênção/maldição da individualidade humana, que tem como um de seus muitos atributos a solidão que a condição de separação traz consigo” (BAUMAN, 2004, p. 32).

Desse modo, ao abordar a solidão humana e as angústias da alma humana sobre a terra, os impasses amorosos em Campos são registrados também pela dissolução do casamento, no trecho em que, paradoxalmente, diz “o casamento é uma lenta intervenção cirúrgica que tem o poder de separar duas criaturas cruel e desesperadamente agarradas uma a outra” (CAMPOS, 2015, p.23). De fato, a crônica “Desquitados que se amam” fala de uma relação amorosa que acabou, no entanto, frisa o sentimento de angústia e solidão que a ausência do outro deixou, ou, como diria Rubem Braga, contemporâneo de Campos, “sentimos perfeitamente que estamos falando de dois outros sujeitos, que por sinal já faleceram – e eram nós. No amor isso é mais pungente. De onde concluiréis comigo que o melhor é não amar (...)” (BRAGA, 2001, p.89).

De fato, entre as causas que embarreiram a experiência amorosa, Bauman coloca o compromisso que ela representa. Segundo o sociólogo, os relacionamentos exigem investimentos, ou seja, requerem tempo, dedicação, dinheiro, paciência e desprendimento de ambos, condições raras de se encontrar em tempos de imediatismo; em contextos que, “para nós, os habitantes deste líquido mundo moderno que detesta tudo o que é sólido e durável,

tudo que não se ajusta ao uso instantâneo nem permite que se ponha fim ao esforço” (BAUMAN, 2004, p.46). Logo, o pacto de fidelidade e o tradicional juramento dito nas cerimônias matrimoniais da cultura judaico-cristã, por exemplo, ‘na alegria e na tristeza, na saúde e na doença’, ‘até que a morte nos separe’, dificilmente terá forças para ser sustentado.

Desse modo, as razões para os imbróglios amorosos são configuradas a partir das seguintes circunstâncias: a primeira delas decorre da onda de transformações político-socioculturais no mundo ocidental, a partir da década de 50, provocando fragilidades nos diferentes discursos institucionais. O segundo impasse está nas incertezas que a entrega amorosa exige. Bauman explica os riscos em depositar a felicidade no outro, pois, “onde há dois não há certeza. A incerteza é permanente. Você nunca poderá estar plena e verdadeiramente seguro daquilo que faz – ou de ter feito a coisa certa ou no momento preciso (...) a solidão produz insegurança” (BAUMAN, 2004, p. 30-31). No entanto, para o encontro amoroso navegar fluentemente é preciso coragem e disposição dos amantes em assumirem o remo e a postura de timoneiro e, assim, ajustar as velas para o barco atravessar o alto-mar com segurança, conseguindo ancorar em porto seguro, metaforicamente, os amantes possam realizar-se na experiência amorosa. Ainda assim, mesmo depois de tantos investimentos, é possível que o enlace afetivo fique à deriva:

Viver juntos pode significar dividir o barco, a ração e o leito da cabine. Pode significar navegar juntos e compartilhar as alegrias e agruras da viagem. Mas nada tem a ver com a passagem de uma margem a outra, e, portanto, seu propósito não é fazer o papel das sólidas pontes (ausentes). Viver juntos não representa essa ponte nem o trabalho de construí-la. O convívio do “viver juntos” e a proximidade consanguínea são dois universos diferentes, com espaço-tempos distintos, cada qual um universo completo, com suas leis lógicas próprias (...) viver juntos ganha o atrativo de que carecem os laços de afinidade (...) Assim é o futuro, assustadoramente desconhecido e impenetrável (...) ninguém pode prever o que será a partir daquilo que é (BAUMAN, 2004, p.45-47).

Com isso, retomamos aos sentidos de liquidez dos afetos que extraímos da crônica “Desquitados que se amam”, outrossim, à solidão inerente ao humano, ainda que se tenha alguém por perto, mesmo na condição de corpos separados. Tal conduta moral proposta pelo cronista exprime os sentidos do trecho em Derrida:

A interrupção absoluta da história, enquanto desdobramento de uma temporalidade, de uma temporalidade una e organizada. Eu amo porque o outro é outro, porque seu tempo jamais será meu. A duração viva, a própria presença de seu amor permanece infinitamente afastada da minha, afastada de si mesma no que a estende para a minha, e isso até no que se gostaria de descrever como a euforia amorosa, a comunicação extática, a intuição mística. Só posso amar o outro na paixão desse aforismo. Tal aforismo não advém, nem sobrevém como a infelicidade, o infortúnio

ou a negatividade. Ele tem a forma da afirmação mais amante – é a sorte do desejo, espaça. (DERRIDA, 2014, p.33).

Logo, da relação entre as crônicas analisadas neste capítulo, podemos dizer que em “Achando o amor”, por exemplo, o narrador lírico-filosófico metaforiza o tema amor na relação do adolescente com o chupim para descrever as etapas que acontece o movimento do amor ao desamor. Este impasse amoroso se dá pela angústia do rapaz se sentir inseguro por desejar possuir o amor e não o ter, cena metaforizada na figura do pássaro: aparece sem avisar, fazendo voos rasantes e vai embora sem avisar, nem deixar vestígios garantindo se voltará. O narrador de Campos enfatiza a necessidade de alimenta-lo dia-a-dia, como um conta-gotas.

Em “Versos em prosa”, Campos se utiliza de uma linguagem expressivamente poética, com diversas figuras de estilo, para relacionar que o amor começa quando ele já acaba, sentenciando a fugacidade, a incerteza e a sensação de que nada o garante. Logo, os impasses amorosos predominam ao longo de todo o texto.

Na sequência, “Lua de mel”, cujo primeiro longo parágrafo fala da vida cotidiana e os sentidos estão associados à banalidade e efemeridade da vida. Depois, o narrador cronista faz um recorte brusco para enfatizar que, alheio a toda aquela insignificância, um casal, homem e mulher, se entregam aos prazeres do encontro amoroso, sem se darem conta de aquela emoção também vai acabar e a sensação de vazio vai permanecer. Logo, o impasse amoroso é sentenciado pelo último fragmento que diz: “pois o amor, visivelmente, é cego” (CAMPOS, 2013, p.107), no qual Campos ironiza o fim do amor através de um trocadilho na linguagem.

Da crônica “O amor acaba”, o narrador lírico-filosófico recorta o texto em fragmentos e anuncia o perfil do movimento amoroso que virá a caracterizar os relacionamentos na contemporaneidade. Desse modo, percebemos neste texto os sentidos do amor que flui do nada e do nada também se desfaz. Assim, os impasses amorosos nesta crônica ocorrem integralmente ao longo do texto, aliás, a estrutura fragmentada do texto denota os sentidos de rupturas e fragilidades dos sentimentos. Do movimento amoroso sugerido ao longo deste trabalho, podemos dizer que a crônica “O amor acaba” é recorrente em pontuar as situações que sinalizam o fim do amor, reforçando a ideia que o amor começa quando já acaba ou da efemeridade da vida, de tudo.

Proposta semelhante adotamos à compreensão dos impasses amorosos descritos na crônica “Desquitados que se amam”. O narrador jornalista observa a situação do marido que se separou da esposa, comentando a aflição desse personagem em ter de conviver com o

desamor e a sensação de desamparo, com a solidão e sua existência insignificante. O desfecho da narrativa se dá quando o personagem reconhece que seu imbróglio sentimental será resolvido quando houver o reencontro amoroso. Portanto, da relação entre as cinco crônicas analisadas neste capítulo, notamos a recorrência da figura barthesiana “Angústia” que denotam, de modo geral, os sentidos de como Campos retrata em seus textos o perfil do sujeito moderno diante da arte da conquista amorosa.

A seguir, passamos a explorar as intertextualidades das crônicas que ressaltam a solidão do sujeito moderno na coletânea *O amor acaba*, levando em conta as especificidades desse gênero híbrido e que pulsa em torno do ensaio, da poesia e do texto jornalístico.

3. OS INTERTEXTOS DO DESAMOR

Aceitarás o amor como eu o encaro?... Azul bem leve, um nimbo, suavemente. Guarda-te a imagem, como um anteparo. Contra três móveis de banal presente.

(ANDRADE, 1966, p.255)

As representações amorosas de Campos são inconfundíveis por seu ceticismo. Seu discurso amoroso é atravessado pela negatividade e pela solidão do homem moderno. Desse modo, sua crônica vai além do momento presente e retoma diferentes abordagens do amor, situados em diferentes textos. Com a finalidade de mapear esses diálogos entre crônica, poesia e romance, este capítulo abre o debate em torno das intertextualidades possíveis para ampliarmos os sentidos do discurso amoroso em suas crônicas. No primeiro momento, resgatamos alguns conceitos básicos acerca desse processo para, na sequência, explorarmos algumas intertextualidades citadas pelo autor em suas obras, “tantas as diretas como as indiretas” (NITRINI, 2015, p.138). Tais identificações são articuladas como estratégias de leitura que reconhecem a retomada de um tema ou de uma obra anterior.

O termo intertextualidade é um desdobramento dos estudos do dialogismo cunhado por Bakhtin. O teórico russo reconhece que o princípio do funcionamento literário se dá na relação com outras obras e outras textualidades. A identificação da rede de ligações de um texto ou um tema contribui para a ampliação e a renovação dos sentidos de um texto, pois “um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo” (SAMOYAULT, 2008, p.21). Essa concepção teórica acerca da intertextualidade parte do princípio do diálogo entre os textos e os contextos em que as obras circulam, seja a que é tomada como referência, seja a que se apropria dessa tradição para dar novos sentidos para o tema.

Tal concepção ressalta a análise das fronteiras textuais “englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 2015, p.158). Nesta conjuntura, “a intertextualidade deve ser compreendida como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos e das linguagens, tendo em vista ser esta maneira de falar do mundo” (SAMOYAULT, 2008, p. 43-44). Essa perspectiva reconhece uma relação inteiramente nova e particular entre o texto analisado e o texto primeiro. Desse modo, o intertexto discorre das relações entre uma obra e outras que a precederam.

Propor um diálogo intertextual permite-nos identificar os atravessamentos discursivos e compreender a significação entre linguagens semelhantes ou próximas, com vistas à

compreensão semântica e às inúmeras possibilidades que uma mesma palavra pode exercer em diferentes textos e escritores. Sabemos que a natureza do texto literário é permeada pelo diálogo intertextual cujo funcionamento dar-se pela travessia discursiva, possibilitando múltiplas interpretações, pois os efeitos da intertextualidade são percebidos no processo de recepção.

A leitura intertextual envolve as interferências dos recursos linguísticos e estilísticos, entre “alusões, citações, paródias, pastiches, plágios que se inserem na própria tessitura do discurso poético, pois, em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da/na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.62). Por essa perspectiva, novas leituras se dão em decorrência da abertura e do rompimento de fronteiras de um texto para explorar o intertexto, “como o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear (...) podem esclarecer a organização estilística do texto” (SAMOYAULT, 2008, p.21-25).

Nesta pesquisa, interessa-nos algumas referências aos textos que abordam a temática do amor, igualmente explorada no imaginário da crônica de Campos. Sabemos que o amor é um tema recorrente desde a Antiguidade Clássica, sendo que cada momento histórico fez sua leitura distinta do amor. Na crônica de Campos, por exemplo, o amor é recepcionado mediante pessimismo desenfreado de sua época. De fato, para Linda Hutcheon, “as fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede” (1991, p.166-167). Essa rede de texto nos traz diferentes possibilidades de lermos as crônicas de Campos que retomam a tradição lírica sobre o amor.

Nesse jogo de linguagem, retomamos Barthes cujos sentidos mostram a escrita envolta tanto às questões políticas quanto estéticas do texto, conforme trecho:

(...) A escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica (...) A linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança (BARTHES, 1993, p.123-127).

Pela intertextualidade percebemos que a escritura literária é constituída de encadeamento dos signos linguísticos cujos sentidos sempre conduzem a outros, gerando

infinitas significações, conforme ‘preenchimento’ do sujeito-leitor. Esse encadeamento de textos é uma janela para avistarmos o território literário, visto que “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (HUTCHEON, 1991, p.167).

Roland Barthes mostra que o significado está atrás do significante e só pode ser atingido através dele, ou, “a significação pode ser concebida como processo infindável, como ato que os une em um conjunto das mensagens emitidas no nível do corpo estudo” (BARTHES, 2012, p. 61). O significado/conteúdo somente é decodificado pela metalinguagem que desenvolve, atribuindo o significante/forma a uma lista de traduções verbalizados, por exemplo, a definição para o termo sujeito amoroso pode significar: angustiado, tempestuoso, sombrio, atormentado, entre outros sentidos. Logo, aqui nos interessa interpretar pela intertextualidade crítica, como sugere Perrone-Moisés, ou seja, compreendendo que “não se deve reduzir a intertextualidade ao uso da citação ou ao aparato referencial da crítica erudita, pois, o que nos interessa não é uma simples adição de textos, mas o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto” (2005, p.70). Nesse movimento, interessa-nos analisar como os impasses amorosos são retomados nas crônicas de Campos a partir dos conflitos da modernidade.

Em suma, a intertextualidade é uma relação comparativa entre os textos. De modo geral, “o termo ‘intertextualidade’ designa a transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro signo” (SAMOYAULT, 2008, p.17). Envolve o entrelaçamento dos textos para deles identificar os sentidos semelhantes cujas vozes dialogam entre si, ou se coadunam. A intertextualidade funciona como se o texto anterior estivesse inacabado e necessitasse de novos preenchimentos para incorporar sentidos, incrementando reinterpretações infinitas. Perrone-Moisés fala da intertextualidade como uma forma de identificar “vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” no texto que está sendo analisado (2005, p. 68-69).

Tal processo de associação entre os textos deve considerar as discursividades que atravessam cada texto, pois, o texto é tecido mediante uma rede infinita de outros textos: num texto cabem as memórias do escritor, o contexto histórico-sociocultural, as correntes ideológicas, elementos que atravessam a escritura. Tais eixos devem ser considerados diante de uma proposta de literatura comparativa. Assim, analisamos as relações entre o discurso amoroso de Campos e sua relação com textos literários anteriores e com obras de sua época.

3.1 O amor parodiado

Dentro das abordagens sobre a intertextualidade literária de Campos, passaremos a analisar como o amor árcade é retomado na crônica “De Gonzaga para Marília” por meio de um jogo de linguagem articulado pela paródia do longo poema “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga, datado do século XVIII. Desse modo, essa crônica traz o debate sobre a originalidade e a autoria. Vale retomar a perspectiva de Barthes, para quem o autor não pode se considerar dono de sua escrita uma vez que ela nunca é neutra, pois ninguém gera nada e todos os textos são leituras de outros textos (BARTHES, 2015).

De fato, é preciso compreender o movimento inerente aos textos cujo ritmo de atravessamentos discursivos se parecem com o processo de mutações das sociedades, ou seja, assim como elas se transformam e são voláteis, os textos precisam funcionar por meio dessa dinâmica. Além disso, no diálogo intertextual a originalidade não é percebida como algo novo, mas o modo como o escritor percebe o que já existe. E, nesse entrelaçamento, o escritor desconstrói a linguagem através do jogo entre signos que desenvolve. A partir da transgressão dialógica, o escritor faz-se original e marca seu estilo de escritura literária.

Em “De Gonzaga para Marília”, Campos traça uma viagem pela poesia árcade por meio de diversos elementos estéticos e culturais para além da revisão histórica. Sua proposta estética é ampla e exige um leitor atento aos diversos diálogos intertextuais. Por exemplo, temos referências ao movimento concretista – aos poetas da Geração de 45 da qual Campos fez parte²¹. Esse processo de retomada é duplo ao valorizar a forma literária concretista, misturada com a exploração de uma sonoridade próxima ao poema parodiado. Logo, nessa crônica, é possível encontrar associações aos traços poéticos, semelhantes aos propostos no livro de estreia desse autor²², no qual, “as formas fixas convivem com os poemas em prosa e em versos livres. A mistura incoerente se expõe, quase como um manifesto poético” (MARQUES, 2013, p. 267).

Além disso, essa retomada de uma temática clássica por meio de uma crônica favoreceu ao escritor ‘brincar’ com os signos linguísticos, produzindo uma linguagem leve e coloquial, conforme parágrafo inicial: “Era uma vez, Marília, um homem que não podia

²¹ No posfácio de *O amor* acaba (2013), o professor Ivan Marques informa a participação de Paulo Mendes Campos durante o movimento dos poetas concretistas, cuja articulação política deu-se, sobretudo, em 1947, com a publicação do artigo “Pensamento poético”, publicado no primeiro número da revista *Orfeu*. Nesse texto, Paulo Mendes Campos saiu “em defesa de uma concepção da poesia como arte da palavra (...) significando menos o retorno ao passado literário do que a afirmação de uma espécie de neomodernismo” (MARQUES, 2013, p.267).

²² Referimo-nos ao livro *A palavra escrita* (CAMPOS, 1951), aqui contextualizado por Marques (2013, p.267).

esquecer, nem esconder bem escondido, um nome de mulher. Era um homem doido por essa mulher” (p. 85), cujos sentidos se relacionam ao trecho parodiado de Gonzaga (2011, p.7-12):

Quadro 1: Trechos de “Marília de Dirceu”

LIRA I	LIRA II
<p>Quem quiser ser feliz nos seus amores, Siga os exemplos, que nos deram estes. Graças, Marília bela, Graças à minha Estrela!</p>	<p>Na sua face mimosa, Marília, estão misturadas Púrpuras folhas de rosa, Dos rubins mais preciosos (...) Conheço os sinais; e logo, Animado da esperança, Busco dar um desafogo Ao cansado coração. (...) Que Cupido é Deus suposto: Se há Cupido, é só teu rosto, Que ele foi quem me venceu.</p>

Fonte: (GONZAGA, 2011, p.9-10).

A propósito, o jogo de linguagem em referência ao poeta Tomás Gonzaga é retomado em outros textos de Paulo Mendes Campos, destacando a forma como o amor é tratado nessa obra, mas questionando o resultado estético. Esse jogo de retomadas com uma visão paródica da literatura passada está entre as marcas do modernismo brasileiro. No poema “Neste Soneto”, Campos resgata o espírito modernista para pensar o próprio fazer poético:

Neste soneto, meu amor, eu digo,
Um pouco à moda de Tomás Gonzaga,
Que muita coisa bela o verso indaga
Mas poucos belos versos eu consigo
(CAMPOS, 1979, p. 85).

Segundo Santos, com esse poema Campos se consolida nas fronteiras literárias entre “a tradição e a modernidade, revelando convergências e dissensões entre a obra do poeta e o estatuto poético do movimento concretista de 1945” (2005, p. 87), ressaltando que “a relação entre ambos possa ser estendida se considerarmos as diferentes facetas da obra de Gonzaga – a lírica em *Marília de Dirceu*, a satírica nas *Cartas chilenas...* – como traço análogo à manifestação polivalente do pensamento poético de Campos” (SANTOS, 2005, p. 88). Assim, das intencionalidades da prosa poética de Campos em relação à poesia árcade de Gonzaga, destacamos também as aproximações e/ou influências:

Quadro 2: Trechos de “Marília de Dirceu” e de “De Gonzaga para Marília”

LIRA V	“De Gonzaga para Marília”
<p>Minha alma, que tinha Liberta a vontade, Agora já sente Amor e saudade, Os sítios formosos, Que já me agradaram, Ah! não se mudaram; Mudaram-se os olhos, De triste que estou. (GONZAGA, 2011, p.19)</p>	<p>(...) Quase três semanas descansou. Ao fim desse tempo, horrorizado, viu, viu que a sua mão não lhe obedecia mais, desandando a escrever o nome dela em todos os lugares, no dinheiro que recebia mensalmente no guichê (...), nos maços de cigarro, nos cartões de chope, nas toalhas manchadas de restaurante da cidade, nas passagens aéreas de Brasília, nos despachos que enviava à consideração superior. Ele era doido pela mulher, Marília, e tinha medo. (CAMPOS, 2013, p.77-78).</p>

Desta leitura comparativa, notamos que tanto o poema árcade quanto a crônica moderna discorrem sobre o movimento amoroso, dentro de um ciclo de instabilidades. A diferença entre os textos se caracteriza pelos elementos utilizados para descrever as cenas. No poema árcade, temos a presença da natureza e da tristeza do impedimento do amor. Já na crônica de Campos, os elementos urbanos ganham destaque desse amor no novo contexto de viagens e compras.

Pela retomada bem-humorada do poema épico, identificamos um tom paródico nessa retomada do texto anterior, pois narra os impasses amorosos do amor ao desamor. Na crônica de Campos, a voz masculina inicia o texto expressando seu arrebatamento pela mulher amada. Durante o desenrolar da narrativa percebemos o distanciamento entre ambos que contribui para aumentar a saudade daquele que partiu. No entanto, a lembrança carinhosa que une é também a mesma que separa corpos. E o sujeito amante que deseja ardente o objeto amado se percebe sozinho novamente, ainda que esteja carregando consigo a memória do amado. Aqui, o ciclo amoroso pode findar ou recomeçar, pois, o amado ainda existe no imaginário daquele que ficou preso às recordações. Neste sentido, essa crônica se encaminha para o desamor.

O desalinhamiento entre sujeito e objeto amado é possível pela leitura comparada entre os trechos:

Quadro 3: Trechos de “Marília de Dirceu” e de “De Gonzaga para Marília”

<p style="text-align: center;">LIRA XIV</p> <p>Minha bela Marília, tudo passa; A sorte deste mundo é mal segura; Se vem depois dos males a ventura, Vem depois dos prazeres a desgraça. (...)</p> <p>Ah! enquanto os Destinos impiedosos Não voltam contra nós a face irada, Façamos, sim, façamos, doce amada, Os nossos breves dias mais ditosos.</p> <p>Um coração que, frouxo, A grata posse de seu bem difere, A si, Marília, a si próprio rouba, E a si próprio fere</p> <p style="text-align: center;">(GONZAGA, 2011, p.40-41)</p>	<p style="text-align: center;">“De Gonzaga para Marília”</p> <p>E às quatro horas duma segunda-feira, quando ele batia com dois dedos na máquina um expediente, o nome começou a gritar, todo articulado em sua boca, com suas vogais suaves como o leite, com suas consoantes guturais e fricativas, o nome. Foi-lhe concedida uma licença especial para tratamento de saúde, é claro, e o homem embarcou para Buenos Aires a fim de espairecer, ver se olvidava (...) depois voltou para o Brasil, reassumiu suas funções, até o chefe veio cumprimentá-lo, e esqueceu completamente o nome. Só que às vezes ele ainda se lembra. (CAMPOS, 2013, p.78).</p>
--	---

Os dois trechos descrevem a distância entre os apaixonados. Só que o segundo texto brinca com o amor idealizado e descreve um sujeito que viaja para esquecer de vez um amor findado. Assim, levando em conta essa forma de construir a crônica “De Gonzaga para Marília”, verificamos que Campos mantém um bom diálogo com a própria tradição literária brasileira. Além disso, esse texto traz uma reflexão acerca da escrita da crônica, mostrando-se metaficcional. O texto de Campos brinca com o fazer literário e repensa “os moldes do árcade Tomás Antônio Gonzaga, quando faz referência ao ‘verso errado’, chegando à conclusão de que as falas de seu canto não cabem dentro de forma fácil e segura”, conforme mostra Marques (2013, p. 267).

Assim, podemos dizer que essa crônica explora o formato da paródia, gênero que surge como característica dos textos modernistas. Frisamos os anos de 1960 como importantes à subversão das artes, e, a escrita literária também fora influenciada por tais tendências. A propósito, o século XX foi o período das descobertas, mas também foi o tempo de desacreditar nestas certezas. E a arte foi o canal para manifestar tais insatisfações. Nesse contexto, a literatura sofre reflexos quanto sua estrutura poética, por exemplo, os poemas começam sem linearidade e terminam sem desfecho, ou seja, as narrativas atuais ganham traços de paródia e comicidade, permitindo rir de um tempo passado, nada nostálgico. Nessa crônica, por exemplo, Campos ressalta sua vertente cética e irônica, influenciada por sua inserção como poeta concretista. Desse modo, a forma sintética de trabalhar a palavra reforça a ligação de sua escrita com as contribuições dos poetas concretistas da geração de 45.

Além disso, essa crônica especificamente dialoga com o passado, ou, conforme Hutcheon (1991, p.164) propõe uma “paródia intertextual da metaficcção historiográfica cujo

passado somente pode ser conhecido a partir dos vestígios, ou seja, pelo texto e intertexto, e a ironia é uma forma de reafirmar o vínculo com o passado". Ela é metaficcional porque mistura história e literatura como subsídios para a construção do texto literário. O autor e seu lírico são referenciados por um cronista descrente na idealização cantada no poema árcade.

Essa retomada por um aspecto da diferença é relevante para entendermos o processo intertextual das crônicas de Campos. Ele está sempre relendo o passado, mediante olhar crítico. Nesse caso, de forma paródica. Segundo Sant'Anna (2001), a paródia funciona como um jogo de espelhos invertidos no qual o narrador brinca com a linguagem e a estrutura do texto, pois, o movimento paródico é reforçado pelas diferenças intertextuais. Ao fazer isso, o escritor propõe uma nova maneira de ler o texto tradicional. A paródia, então, é uma releitura do texto convencional, marcado por traços de ironia, sátira, desconstrução na forma/conteúdo de narrar, e 'manuseio' particular das palavras. Desse modo, "a paródia é parricida: ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade. (...) A paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido" (SANT'ANNA, 2001, p. 32-41).

O tom de deboche e brincadeira entre os textos denunciam essa intertextualidade paródica. Um texto que "mata" o texto original como nos ensina Sant'Anna. Esse parricídio literário pode ser observado em diversas passagens desta crônica:

E ele continuava a esconder o nome dela. Mas, se o escondia nas calhas, as chuvas cantantes o expulsavam; se o ocultava no espelho do banheiro, com sabão de barba, vinham olhos indiscretos espreitar na fechadura; no seu coração, ah, seu coração era como porta giratória, por onde todos entravam e saíam, sem dar a mínima. Marília, o homem teve uma ideia: escondeu uma letra do nome dela na areia de Copacabana (...) outro no belvedere de dona Marta, de onde se avista o Rio todo com assombro, Marília (...) mas o nome, doído, vivido, revivido, partido em pedacinhos, corroído em ácido, queimado no fogo, afogado no mar alto, o nome renascia, pulsava, brotava, respirava, ardia, ressoava, mexia, o nome (CAMPOS, 2013, p.76-77).

Através de elementos urbanos, o narrador cronista descreve as situações triviais por meio de traços de jocosidade que reforçam uma visão satírica. A repetição constante do nome da mulher amada "Marília" ao longo de toda a crônica também revela o grau de empréstimo e influência ao poema tradicional, secular referenciado.

A respeito do verbete "coração", citado duas vezes no último trecho, identificamos um sentido irônico. O uso da palavra "coração", para Barthes, está relacionado às acepções interpretadas pelo senso comum do sujeito amoroso, ou seja, o coração como "órgão do desejo, encantado, no campo do imaginário. O que o mundo, o que o outro vai fazer de meu

desejo? Essa inquietude em que se concentram todos os movimentos dos ‘problemas’ do coração” (2003, p. 91). Associado a tal significante/significado, é na simbologia do coração que ‘nascem’ os desejos de atração, encantamento e espera, este último entendido como ritual categorizado, ou seja, o sujeito amoroso vive à espera do objeto amado e se arma de uma centelha de preparos antecipados: dedica-se um tempo, prepara a cena, manifesta declarações em locais inusitados. Afinal, “a espera é encenada como uma peça de teatro: uma série de tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado” (BARTHES, 2003, p.163).

Esta crônica trata de fatos ficcionais uma vez que o cronista propõe a paródia cuja “função catártica, funciona como contraponto com os momentos de muita dramaticidade” (SANT’ANNA, 2001, p. 30). Tal efeito ocorre porque através da paródia ocorre a desconstrução do texto-pai, seja pela estrutura ou sentido do texto anterior. Nesta crônica, Campos apresenta novas ressignificações, traduzindo-a para um contexto da descrença no amor; faz uso da linguagem coloquial, livre de rebuscamientos, proposta adequada ao gênero crônica e ao perfil de leitor a que se destina. Além disso, “De Gonzaga para Marília” se utiliza da “comicidade, humor, ironia e paródia em relação aos discursos sociais estabelecidos” (COSTA, 2008, p.181), ainda que descreva uma situação envolvendo o movimento do amor ao desamor.

Portanto, temos uma crônica que retoma um clássico da literatura brasileira para lê-la a partir da contemporaneidade. Esse processo de intertextualidade paródica é relevante para entendermos o quanto a crônica cética de Campos retoma textos consagrados à valorização do amor idealizado a fim de brincar com a desilusão amorosa por que passa sua geração. Destacamos também a forma metaficcional como ele se apropria do passado, mesclando crônica, ensaio e poesia. Essa postura metaficcional nos revela uma literatura que problematiza seu própria fazer artístico pois abre espaço para “a própria ficcionalidade e poeticidade”, trazendo reflexões ensaísticas que dão o tom do questionamento intertextual que esse texto carrega. (COSTA, 2008, p. 79-81).

Na sequência, abriremos o debate acerca de como a crônica de Campos dá voz a crise de identidade da mulher moderna a partir das referências diretas e indiretas à idealização da mulher na literatura. Entre a voz que pulsa em sua crônica e as silenciadas historicamente, observamos uma relação intertextual de revisão do lugar de fala da mulher.

3.2 A mulher solitária

A segunda crônica selecionada para o estudo intertextual, destacamos as reflexões acerca da liberdade feminina pelo olhar de Paulo Mendes Campos. Em “Rondó de mulher só”, o cronista traz o pulsar da mulher pessimista em relação ao amor e às cobranças sociais. A narradora dessa crônica está em crise, pois também está sujeita a transitoriedade do amor e à desigualdade de gênero. Em diálogos com as crônicas analisadas anteriormente, há a retomada do sentimento de solidão e o desamparo existencial. A mulher está descrente do amor e angustiada diante da possibilidade da experiência amorosa e dos estereótipos patriarcais impostos à mulher, como a dependência econômica e emocional do marido.

Seu pessimismo traz as marcas da opressão sofrida pela mulher em uma sociedade patriarcal, apesar de colocar a voz feminina como um dos problemas diante da liberdade de amar. A aversão a esse sistema é traçada por um discurso corrosivo do amor: “Estou só, quer dizer, tenho ódio ao amor que terei pelo desconhecido que está a caminho, um homem cujo rosto e cuja voz desconheço” (CAMPOS, 2013, p. 63). A consciência de que esse homem traz as marcas do sistema imposto pode ser identificada no “ódio” que ela inicialmente já aponta. Esse ódio se refere a um padrão masculino idealizado como o “príncipe” dos contos de fada. Apesar de ser uma crônica publicada em 1974, ela traz o debate acerca das exigências sofridas pelas mulheres em uma sociedade conservadora.

Antes de prosseguirmos, é relevante apontarmos alguns aspectos do contexto de modernização do Brasil. Na segunda metade do século XX, vendia-se a ideia do sonho de consumo na qual todos podiam adquirir os mesmos bens e serviços, assim, aquilo que estava acessível às elites agora abria-se ao mercado cultural. Trata-se de uma sociedade que cultuava o consumo de produtos industrializados. O capitalismo se reestruturava à medida que se fomentava a internacionalização da economia. Tais novidades também alteraram a tradição cultural, provocando rachaduras no modelo de família, na condição social da mulher, no casamento, nas relações amorosas, na relação patrão versus empregado. Além disso, vozes historicamente silenciadas exigiam seus direitos e respeitos em tempos de *black power*, luta pela identidade gay e pelos direitos da mulher (HUTCHEON, 1991).

Com o fortalecimento dos espaços urbanos e a industrialização da economia, as indignações no universo feminino se intensificam pela década de 1960, quando deflagram os movimentos feministas pelo mundo ocidental, ou seja, o que “começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero” (HALL, 2006, p.45-46). Nesse contexto para politização

de subjetividades, ou, a fragmentação do sujeito, a luta pelas identidades diferentes passou a entrar na pauta política. De certo, a Cultura homogênea e padronizada pela elite branca passa a ser questionada, por isso ganha espaço o termo ‘culturas’, no plural. Da diversidade, surgem as múltiplas identidades decorrentes do deslocamento de estruturas e fragilidade dos discursos institucionais. Cenário que dá margem ao surgimento de questionamento dos padrões impostos pelos ideais construídos na primeira metade do século XX.

Nesse contexto, a crônica “Rondó de mulher só” traz diferentes reflexões sobre os problemas da mulher que aparentemente vive uma fase de liberdade sexual, conquistada pelo advento da pílula anticoncepcional e pela luta feminista, todavia, controladas por uma sociedade conservadora. Diante dessas contradições, o sujeito feminino dessa crônica se mostra descrente e se traduz por meio de sentimentos de insegurança, medo, solidão e desamparo afetuoso. A solidão atormenta essa mulher, ressaltando as dificuldades do encontro de um parceiro que atenda aos anseios dessa mulher livre, porém sozinha como ela mesma se define: “Aqui estou, só no meu quarto, sem amor, como um espelho que aguarda o retorno da imagem humana” (CAMPOS, 2013, p. 64).

Observamos que se trata de uma mulher deslocada de seu contexto. Ela traz o peso de tantas mulheres submissas do passado. Sem ser dona de um grande relato de amor, ela se define sem amor e sem humanidade. Essa concepção mostra o quanto ela está em crise consigo e com os valores de sua época: “cada qual é entregue a si mesmo. Da decomposição dos grandes relatos segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais” (LYOTARD, 2013, p. 28). A sensação que essa narradora nos passa é desse indivíduo ilhado.

Nesse movimento de busca de si, em “Rondó de mulher só”, o sujeito feminino desloca-se por valores que são exigidos no contexto urbanizado. Por ter uma concepção contrária aos valores impostos, ela se descreve como um sujeito inconstante ao reconhecer que se adequa às vasilhas disponíveis:

Somos irremediavelmente líquidas e tomamos as formas das vasilhas que nos contêm. O pior agora é que o vaso está a caminho e não sei se é taça de cristal, cíntaro clássico, xícara singela, canecão de cerveja. Qualquer que seja sua forma, depois de algum tempo serei derramada no chão. Os vasos têm muitas formas e andam todos eles à procura de uma bebida lendária (CAMPOS, 2013, p.64-65).

Essa crônica nos coloca diante de diversas metáforas do sujeito feminino em busca de novas identidades. Tal concepção aponta a identidade sem formas, isto é, flexível. Nesse caso, a identidade está relacionada à forma como o sujeito se relaciona com o mundo externo.

Com a multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, esse sujeito é confrontado por diferentes identidades possíveis:

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. Elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana (HALL, 2006, p.16).

O sujeito feminino da crônica de Campos se mostra desamparado, mediante tais profundas modificações existenciais. Esse sujeito vulnerável às formas do sistema, também expõe conflitos existenciais conquistados pela liberdade sexual da mulher. Essas constantes mudanças de valores impostas pela modernidade, como a visão do sexo, como simples, e do amor, como complicado, são destacadas pela narradora:

Pois não é na voluntariedade do sexo que está a selvageria da mulher, mas em nosso amor profundo e incontrolável como a loucura. O sexo é simples: é a certeza de que existe um ponto de partida. Mas o amor é complicado: a incerteza sobre um ponto de chegada (CAMPOS, 2013, p.64).

Com a identificação desse sujeito feminino racional e insatisfeito com as dificuldades do amor, Campos traz à tona a representação de uma mulher questionadora dos valores impostos, mas, ao mesmo tempo pessimista, pois ela descreve a ausência do parceiro, de um companheiro capaz de corresponder aos seus anseios.

No que se refere à intertextualidade, vamos priorizar uma associação livre às vozes de diversas mulheres silenciadas pela história. Particularmente, essa crônica traduz os questionamentos do pensamento feminino após a entrada no mercado de trabalho e a conquista da liberdade sexual. A narradora questiona a postura da mulher refém de um homem ideal, que a salve das angústias existenciais e a valorize socialmente. Tal aversão está presente na forma como os homens são julgados por seus amores vulneráveis. Assim, a postura contrária a essa submissão está presente na forma como as mulheres foram silenciadas historicamente:

É quando o homem desaparece de minha vida que sinto a selvageria do amor feminino. Somos todas selvagens: são inúteis as fantasias que vestimos para o grande baile. Selvagem era a romana que ficava em casa e tecia (...) selvagem, furiosamente selvagem, foi a mulher na sombra da Idade Média, na sua mordaça de castidade; mesmo as santas – e santa Teresa de Ávila foi a mais feminina de todas – fizeram da pureza e do amor divino um ato de ferocidade (CAMPOS, 2013, p. 64).

O tom de deslocamento das vozes femininas que foram silenciadas pela obrigação de serem submissas reforça o ponto de vista dessa narradora contra a submissão da mulher. A retomada de imagens de mulheres que foram silenciadas historicamente, enfatiza o quanto o amor é cercado por complicações. Sem muita saída, resta-lhe o pessimismo e os impasses amorosos para essa mulher que tem de se adequar ao contexto em transformação.

Ao declarar que a mulher sofria com a ausência do marido, essa crônica retoma às mulheres submissas caracterizadas como lugar de “sofrimento selvagem”, pois, recorre as imagens históricas como a da “romana que tecia” e “da mulher da Idade Média”. A aproximação entre essas vozes faz referência à idealização da mulher, visto que destaca a “pureza” e o “amor divino” como marcas de resistência dessas mulheres silenciadas.

As referências ao silêncio das mulheres romanas e medievais dialogam com a figura de Penélope, ou seja, a mulher que aguarda pacientemente e serena o regresso incerto do amado esposo que se encontra há décadas longe de casa. Além disso, ao retomar a figura de santa Teresa de Ávila, uma mulher resignada e enclausurada, dedicando sua existência à religiosidade e a escrita, a crônica valoriza a força “selvagem” feminina como marca de resistência contra as opressões sofridas. Além dessas vozes silenciadas, Campos também faz referência à idealização da mulher renascentista italiana, ao destacar a beleza de Beatriz, conforme trecho:

(...) desde que existem homens no mundo, há inúmeras teorias masculinas sobre a mulher ideal. Certo. A matrona foi inventada de acordo com as ideias de propriedade dos romanos (...) Os Dantes queriam Beatriz castas e intocáveis, e as Beatriz castas e intocáveis surgiram em horda (CAMPOS, 2013, p.65).

A reflexão acerca do que o homem espera de uma mulher reforça a ambiguidade desta crônica que, apesar de dizer para uma mulher, ainda deixa a impressão da idealização conservadora que os homens esperam das mulheres: “Beatriz castas e intocáveis”. Diante de tantas mulheres que viveram à sombra dos homens, essa crônica traz à tona o quanto a mulher é controlada por valores morais masculinos que a aprisiona ao padrão patriarcal que é regido pela pureza e fidelidade femininas e pela força e honra masculinas, conforme Gomes (2016). Esses valores hegemônicos são questionados pela narradora.

Ao retomar o tema da idealização e da submissão da mulher, “Rondô de mulher só” aborda a crise dos valores da mulher moderna que ainda é controlada por esses princípios patriarcais. Mesmo com essa ambiguidade, ora desloca a identidade da mulher, ora valoriza o

olhar masculino acerca da mulher submissa, destacamos a importância dessa crise de ideias próprias dos impasses amorosos contemporâneos.

Retomando a voz de diversas mulheres ficcionais e históricas, silenciadas ou idealizadas pelos homens, passemos a comentar as afinidades desta crônica com o silêncio de Capitu, em *Dom Casmurro* (1984), de Machado de Assis. Ampliando os sentidos dessa crônica, propomos uma leitura livre entre a voz da narradora da crônica de Campos e a voz da protagonista do romance de Assis. Em comum, os dois textos apresentam o amor como desilusão e decepção como afirma a narradora da crônica: “Mas o amor é complicado: a incerteza sobre um ponto de chegada” (CAMPOS, 2013, p. 64). A problematização da complexidade do amor aponta o quanto as duas personagens se colocam na contramão da história. A crônica faz referências às limitações do papel social da mulher, demonstrando-a angustiada com as imposições do sistema, por isso se representa “só” e sem imagem como um “espelho” (CAMPOS, 2013, p. 64). Capitu também fica só e exilada, pois seu príncipe passa a ser um homem inseguro e em crise com sua masculinidade.

No romance de Machado, a angústia do narrador impõe o sofrimento à mulher e seu exílio. Se a narradora de “Rondó de mulher só” tem consciência dessa solidão imposta ao sujeito que ama, em Machado, essa dor já se encontra silenciada por um olhar doentio de um homem que só consegue ver a si e a seus valores. Segundo Gomes, “Capitu paga pelo possível crime que não cometeu, o adultério, pois nada fica provado. Dessa forma, *Dom Casmurro*, com sua postura patriarcal, expõe a violência doméstica ao silenciar a mulher acusada de traição” (2013, p. 2).

Em comum essas duas obras, apresentam a desilusão amorosa como uma decepção do amor quando acaba. Notamos que, na visão dos dois escritores, o amor feminino está condenado à solidão, conforme pontuamos no quadro comparativo abaixo:

Quadro 4: Trechos de *Dom Casmurro* e de “Rondó de mulher só”

<i>Dom Casmurro</i>	“Rondó de mulher só”
<p><i>Dom Casmurro</i></p> <p>(...), mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma (ASSIS, 1984).</p> <p>Era já um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando (ASSIS, 1984).</p>	<p>“Rondó de mulher só”</p> <p>A mulher não se pergunta: que farás agora da tua liberdade? A nossa interrogação é uma só e muito mais perturbadora: que farei agora do meu amor? Que farei deste amor informe como a nuvem e pesado como a pedra? Que farei deste amor que me esvai e vai removendo a cor e o sentido das coisas como um ácido? É terrível o horror de amar sem amor como as feras enjauladas.</p> <p>(CAMPOS, 2013, p. 63).</p>

Pelo olhar do narrador, Capitu não apresenta uma dimensão do amor, ela é apenas um fantoche na mão desse homem sedento de encontrar uma justificativa para sua violência psicológica e moral: o silenciar da companheira. Em sentidos semelhantes, a voz da mulher da crônica de Campos anuncia um tempo sem amor. Um tempo em que o amor pulsa sem ser correspondido. Nos dois trechos, há uma idealização do narrador: se em Machado, a mulher espera a autorização do homem; em Campos, ela, mesmo sabendo que está refém disso, nem aceita mais tal condição nem acredita mais no homem. A descrença de Bentinho no amor idealizado é retomada pela mulher da modernidade, que não tem liberdade para amar, mas o tempo já é outro: o da desilusão.

Pelos contextos históricos diferentes, identificamos um olhar questionador sobre o lugar da mulher na sociedade, embora a descrença no amor esteja muito próxima da desilusão de Bentinho. De fato, a crônica “Rondó de mulher só” foi publicada em abril de 1974, período de debate sobre os direitos da mulher, visto que no “contexto dos anos 70, o feminismo ganhou uma face mais politizada e passou a integrar os discursos”, de modo que, “a feminista dessa época se coloca criticamente diante das censuras à época” (GOMES, 2013, p.4).

Tanto no romance de Assis quanto na crônica de Campos destacam que as mulheres foram silenciadas em diversos momentos da história. De fato, a voz da mulher é abafada por um narrador voltado para descrever seus interesses e a submissão da mulher a lhe pedir clemência quando descreve: “ela olhava sempre”. Capitu não tinha direito a dizer nada, apenas esperar a determinação do marido. No texto de Campos, o afeto e o desafeto dão sustentação aos questionamentos de personagem: “o que fazer do meu amor”? Nessa crônica, a mulher deixa de ser representada como objeto do amor e passa a ter uma visão crítica desse amor. Embora, prevaleça a descrença no amor, ela agora tem a possibilidade de se manifestar: “terrível o horror de amar sem amor”. Ela está só e sem sua imagem no espelho. Trata-se de uma mulher à deriva dos impasses modernos.

Na obra de Machado, a honra do marido é o impasse imposto por Bentinho. Essa obra dialoga com as diversas imagens de mulheres silenciadas enquanto esperavam seus maridos. Porém, Capitu não é vista como Penélope. Pelo contrário, ela é apontada como adúltera. Ela é silenciada por não ser pura. As cobranças em torno da mulher em Assis estão para além da idealização, pois temos a mulher que não é vista como resignada, nem submissa, uma vez que é acusada de romper com o contrato de honra do marido. Assim, no romance machadiano, a

mulher é um objeto do amor e, no texto de Campos, ela passa a questionar essa concepção ideológica:

Li num autor (um pouco menos idiota do que os outros, quando falam sobre nós) que o drama da mulher é ter de adaptar-se às teorias que os homens criam sobre ela. Certo. (...) para esse escritor, desde que existem homens no mundo, há inúmeras teorias masculinas sobre a mulher ideal. (...) seremos umas bobcas? Não. Os homens são uns bobcas. (...) por que não descobre, depois de tanto tempo, que somos simplesmente seres humanos carregados de eletricidade feminina? (CAMPOS, 2013, p. 65-66).

Apesar de falar de “seres humanos carregados de eletricidade feminina”, Campos mantém o mesmo pessimismo de Machado de Assis sobre o amor. Tal postura deixa pistas que sua personagem feminina é construída dentro da mesma lógica machadiana da desilusão amorosa. Como vimos no trecho acima, Campos contextualiza os problemas femininos urbanos, em tempos de relacionamento mais abertos, afinal, “somos irremediavelmente líquidas e tomamos as formas das vasilhas que nos contêm” (CAMPOS, 2013, p.64). Essa especificidade da mulher urbana deixa registrado um olhar sobre as mulheres emancipadas, embora solitárias.

Quanto aos valores sociais da época, notamos na crônica de Campos uma voz feminina que permite se enxergar livre dos estereótipos sociais, pois, a realização ou não da experiência amorosa, seja pela correspondência ou pela desilusão não são mais determinantes para definir sua vida: ela reconhece seus infinitos atributos e anseios os quais não se limitam à busca amorosa, ou seja, ela renasce tanto pela troca amorosa quanto pela decepção que a experiência provoca. O posicionamento questionador dessa narradora acerca dos estereótipos da mulher abre novas possibilidades para o sujeito feminino:

Estou colocada nesse caminho como uma armadilha infalível. Só que a presa não é ele – o homem que se aproxima – mas sou eu mesma, o meu amor, a minha alma. Sou eu mesma, a mulher, a vítima das minhas armadilhas. Sou sempre eu mesma que me aprisiono quando me faço a mulher que espera um homem, o homem (...) quantas mulheres traçaram seus esquemas com fria e bela isenção e acabaram penando de amor pelo velhote que esperavam depenar (CAMPOS, 2013, p.64).

A visão crítica do amor é própria de uma mulher que age com a razão e com o ímpeto de questionar valores impostos e está dialogando com a liberdade das mulheres que vivem a modernidade plena. A postura de projetar a mulher brasileira de uma posição social de agente reforça o quanto a literatura de Campos aponta uma preocupação com o lugar da mulher em uma sociedade de amores transitórios.

Esteticamente, essa crônica apresenta o olhar paródico para a representação da mulher silenciada. Tal postura paródica reforça o que foi afirmado no primeiro tópico deste capítulo. A propensão de Campos explorar suas memórias literárias de forma crítica faz parte de uma estética paródica que usa essas referências a favor de seus interesses artísticos. Esse jogo que brinca com os valores tradicionais vai além e fala de outros estereótipos de mulher, frutos da concepção burguesa e da emancipação feminina:

(...) quando a mulher neurótica por todos os poros acabou no divã do analista, aconteceu simplesmente o seguinte: ela se perdeu e não soube como ser diante do homem; a figura que deveria ter assumido se fez imprecisa (...) os tipos vão sendo criados indefinidamente (...) assim somos. Indiquem-nos o modelo, que o seguiremos à risca. Querem uma esposa amantíssima – seremos a esposa amantíssima. Se a moda é mulher sexy, por que não serei a mulher sexy? Cada uma de nós pode satisfazer qualquer especificação do mercado masculino (CAMPOS, 2013, p.65).

Diante de tantos estereótipos, essa crônica brinca com o padrão imposto à mulher “Indiquem-nos o modelo, que o seguiremos à risca”. Se antes era a submissa ao padrão, outras possibilidades de mulher são propostas pela narradora como a “amantíssima” ou a “sexy”. Tais possibilidades reforçam o quanto seu texto desloca o lugar tradicional da mulher para dí lugar a uma voz inquieta e sem respostas. Outrossim, também insatisfeita com o amor. No geral, o pessimismo de Campos é registrado pela falta de saída para a mulher, pois, mesmo emancipada, está fadada a viver só.

Diante do caos de valores próprios dos impasses amorosos modernos, a narradora expõe cobranças conservadoras que as mulheres apaixonadas sofrem do homem ao optar pela dúvida. Essa postura da narradora retoma a figura de Barthes “Fading”: sem escolha uma escolha definida, ela está propícia à deriva: “tentar se esgueirar entre os dois membros da alternativa: quer dizer, não ter nenhuma esperança, mas mesmo assim... ou ainda: escolher obstinadamente não escolher; escolher a deriva: continuar” (BARTHES, 2003, p.76). Assim, diante dessas oscilações, a mulher se vê perdida, sem desejo:

No *fading*, o outro parece perder todo desejo. Sou abandonado pelo outro, mas esse abandono é duplicado pelo abandono de que o próprio outro é vítima; sua imagem é desse modo desbotada, liquidada; não posso me apoiar em mais nada, nem mesmo no desejo que o outro depositaria alhures: estou de luto por um objeto ele mesmo enlutado. Entender até que ponto temos necessidade do desejo do outro, mesmo se esse desejo não nos é endereçado (BARTHES, 2003, p.192-193).

Ao afirmar que está só, a narradora de “Rondó de mulher só” se posiciona contra o apoio do outro: “Estou só, quer dizer, tenho ódio ao amor que terei pelo desconhecido que

está a caminho” (CAMPOS, 2013, p. 63). Assim, temos um jogo estético que reforça a impossibilidade de o sujeito amado se realizar no amor ao mesmo tempo em que abre o debate sobre questões de gênero, retratando um sujeito feminino insatisfeito com os caminhos sociais.

Portanto, em “Rodó de uma mulher só”, Campos retoma um dos principais motes de sua crônica: a desilusão. A mulher desiludida faz um balanço sobre novos parâmetros que lhe mantém presa a papéis tradicionais. Esses valores contraditórios são descritos pelo olhar desorientado de uma mulher solitária, pois tem consciência de que não há chances de ser feliz ao lado do companheiro idealizado. O homem que está fora do seu quarto não corresponde ao que ela procura. Só e sem imagem, essa mulher está à deriva. Para essa mulher, o amor nem começou. Ela está só e permanece só, enquanto retoma a pureza e o divino das mulheres silenciadas.

Por esse ângulo interpretativo, essa crônica denuncia o maior impasse amoroso de Campos: “o horror de não ter um amor”. Esse horror é assustador e persegue o cronista em outros textos como veremos nos próximos tópicos.

3.3 Do lado de fora e sozinho

A terceira crônica selecionada para uma leitura intertextual é “A vida, a morte, o amor, o dinheiro”. O próprio título já nos causa estranheza, pois associa morte e amor como pilares da existência. Pelas diferentes possibilidades, vamos priorizar a relação entre a forma como essa crônica retoma o tema do amor em oposição ao amor idealizado. Desse modo, a crônica em questão tem a particularidade de discorrer sobre o discurso amoroso por meio de texto cifrado. Difícil classificá-la porque não se enquadra em um gênero tradicional. Nem é crônica, apesar de ter sido publicado como tal, pois não tem narrador, nem fatos, nem acontecimentos, nem personagens. Também não é poesia, mesmo tendo um formato de versos. Talvez esse texto seja apenas um glossário. Nesse caso, um glossário pessimista de Campos sobre a impossibilidade de existir amor no mundo consumista. Tal impossibilidade pode ser identificada nos rastros das associações feitas nesta crônica:

A vida – fora de qualquer dúvida.
 A morte – fora de esquadro.
 O amor – fora do alcance da razão.
 O dinheiro – jogado fora.

A vida – fora o que não coube.
 A morte – fora dos limites territoriais.
 O amor – fora de si.
 O dinheiro – fora o que se ficou devendo.

(...)

A vida – fora o que vem nas entrelinhas.
 A morte – fora o dinheirão gasto com as flores
 O amor – fora de qualquer acordo.
 O dinheiro – fora o medo inconsciente.
 A vida – fora a amolação pra todo mundo.
 O dinheiro – noves fora.
 A morte – noves fora nada.
 (CAMPOS, 2013, p.234-236).

Há, nas quatro categorias elencadas nesta crônica: vida, morte, amor e dinheiro, a retomada dos sentidos de efemeridade e negativismo que prevalecem no livro *O amor acaba*, ou seja, refere-se ao que dissemos sobre os impasses amorosos vivenciados pela desilusão do sujeito moderno. O contexto social é descrito com as particularidades do momento como a postura de fala desse sujeito fragmentado, sem rumo e sem perspectivas quanto ao porvir. Logo, a principal intertextualidade desse texto é sua negatividade. Assim como identificamos na crônica sobre a retomada do amor de Gonzaga e no silêncio da voz das mulheres, a crônica “A vida, a morte, o amor, o dinheiro” traz uma intertextualidade com a própria história literária.

Essa intertextualidade é mais formal e nos remete aos versos livres da poesia modernista da primeira geração quando Oswald de Andrade define “Amor” como “Humor”. Esse glossário objetivo também nos remete a tentativa de simplificação do verso da poesia concreta que tenta aniquilar o sentimento e a subjetividade da poesia. Tais elementos de retomada da reflexão do fazer poético estão presentes nas repetições, ou melhor, anáforas. A principal anáfora dessa crônica, “fora de...”, apresenta diferentes significados, por exemplo, ausências de algo/algum, distanciamentos, os desenraizamentos históricos e culturais, a multiplicidade do sujeito. Pode estar associado ao fora do lugar, sem fronteiras, como se sentem os narradores cronistas de Campos: fora de si e da sociedade.

Essa escrita sintética de Campos nos remete mais uma vez a sua participação no movimento concretista. Fazer crônica de forma cifrada se aproxima de fazer poesia visual e concreta. A relação da escrita de Campos com o modernismo da segunda metade do século XX é identificada por seus leitores: “o ambiente em que desponta a obra poética de Mendes Campos é justamente o promovido pela geração de 45, grupo que o poeta toma parte, por

identificações ou mera coincidência cronológica (...) pontos de contato para interpretação de sua obra” (SANTOS, 2005, p.12).

De fato, o concretismo representa um importante momento de rupturas estéticas na arte da palavra, movimento do qual Campos participou, sendo também “o primeiro acontecimento literário significativo ocorrido após as três gerações modernistas (...) que se fez presente até meados dos anos 60” (MODRO, 2007, p. 9-19). Assim, das influências do movimento concretista na prosa poética de Campos, destaca-se o jogo de palavras, de modo que o cronista explora as ambiguidades e os múltiplos sentidos que as repetições proporcionam em seu texto. Por ser racional, essa linguagem traz uma visão crítica do mundo, pois “com sua objetividade e racionalidade, retira o aspecto humano da arte, e a sua proposta é a de repor o homem como ser no mundo, pensando numa totalidade” (MODRO, 2007, p.22).

A intertextualidade que a palavra amor mantém com as correntes literárias anteriores é de revisão dos seus sentidos. Para essa crônica, o “amor” é um estado “fora” de conjecturas: “fora do alcance da razão”, “fora de si”, “fora do ar”, “fora o que passou despercebido”, “fora o trabalho que dá”, “fora o que se perdeu”, “fora de qualquer acordo”, “noves fora nada”. Ao terminar a lista de aforismo com o nada. Essa crônica traz um olhar pessimista para o amor. Diferente dos Dantes que imaginavam Beatriz castas e puras, a crônica de Campos não dá possibilidade para a mulher salvar esse homem pessimista. Pelo contrário, a crônica valoriza o “fora o que ele/ela não disse”.

Todos esses aforismos destacam a condição de solidão, do vazio existencial, do caminho do nada que leva o sujeito apaixonado ao nada. Se levarmos em conta outras crônicas aqui analisadas, na vida estamos todos de graça à mercê dos acontecimentos, ou seja, segundo aforismo seu “Homem sou: e um bom pedaço do que é humano me é alheio²³” (CAMPOS, 2013, p.263). Tal condição pode ser expressa na figura barthesiana “Identificação” na qual “o sujeito se identifica dolorosamente com qualquer pessoa (ou com qualquer personagem) que ocupe, na estrutura amorosa, a mesma posição que ele. Uma longa cadeia de equivalências liga todos os amantes do mundo” (BARTHES, 2003, p.207-210).

Diante desse impasse, resta ao homem viver sozinho. Nesse caso, o verbete “sozinho”, de Barthes, pode ser aplicado a esse sujeito descrente e desacreditado. Assim, sozinho e ciente do sentimento de abandono pelo universo esse homem nos remete à “solidão filosófica”

²³ Na organização do livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais* (2013), a sessão final de crônicas de Paulo Mendes Campos reúne alguns de seus aforismos. Nesse espaço, intitulado “Corisco” cujo termo conota sentidos de palavras violentas, injúrias e descomposturas – foram publicados no *Diário da Tarde*, em 1981.

(BARTHES, p. 315-319), pois sua “vida” está “fora de ordem”, “fora o que der e vier”, “fora o que a gente esqueceu”, “fora o que ficou pelo caminho”, “fora as crises de neurastenia”, “fora o que vem nas entrelinhas”, situações que retomam a percepção crítica do cronista sobre as angústias do viver. Com isso, seu texto mantém uma relação intertextual com os discursos de sua época.

Essa forma de retomar temas universais pelo prisma pessimista de um descrente, reforça o cuidado da escrita de Campos, que se volta para a condição filosófica do homem de seu tempo: uma existência aniquilada pela desilusão de amar. De fato, esta crônica traz diversas associações entre amor, vida, morte e dinheiro, sugerindo tanto uma forma de viver como situações banais, corriqueiras e frivolidades. Os quatro acontecimentos são efêmeros, e, da relação entre eles se percebe que vão-vem-vão na mesma intensidade líquida que flui, sobretudo, no contexto dos sujeitos modernos. Se Stendhal coloca as etapas do ciclo amoroso como graduação dos acontecimentos, aqui, nesta crônica, Campos retoma o tema amor numa perspectiva linear que não limita nem ponto de partida nem ponto de chegada, ou seja, do nada surge e do nada se esvai sem fazer nenhuma diferença por onde passa.

São textos que retomam aos sentidos de ‘sozinhez²⁴’ e desilusão do sujeito moderno; contextos já explicados anteriormente, e que Paulo Mendes Campos sentencia no trecho da crônica “O homem liberto” cuja ironia é feita a partir do título, ou seja, que não somos livres. Do texto, destacamos o fragmento:

(...) que é um homem? Um animal acuado. Que é a vida humana? A tentativa de sair da armadilha. Tudo é tentativa de sair da armadilha: religiões, ciências, trabalho, arte, amor, riqueza, poder, drogas estupefacientes, tudo (...) O medo contemporâneo passou a ter dois nomes genéricos: se é suportável, chama-se ansiedade; se é intenso, chama-se angústia. Marx e Freud descobriram que o homem é uma ilha cercada de insegurança por todos os lados. É preciso sair da ilha. Como? O jeito é o seguinte... Marx construiu o homem coletivo, purificado pela harmoniosa dependência social do arquipélago. Freud desenhou a estrutura do homem forte na sua solidão animal, o homem para o qual uma rosa é uma rosa, um desejo é um desejo, um raio é um raio, a morte é a morte (CAMPOS, 2013, p.108-109).

De fato, da relação entre morte, vida, amor e dinheiro a qual o cronista sugere podemos inferir que tais palavras estão associadas à efemeridade, ou seja, situações que surgem e se desfazem do nada e sem aviso prévio. Além disso, não sabemos o que podemos encontrar em cada situação dessas; há um mistério a ser desvendado. Todos são passíveis de encontrá-las, salvo, a vida e a morte que experimentamos em algum momento, de certo. A

²⁴ Neologismo criado por Paulo Mendes Campos, presente na crônica “Para Maria da Graça” (CAMPOS, 2013, p.191-194), para caracterizar a condição de solidão do sujeito moderno.

vida e a morte, por exemplo, estão associadas pela angústia que provoca e, paradoxalmente, veem na busca amorosa as tentativas de fugir da dor, dos sentimentos inócuos que é o viver. Vida, morte, amor são eventos angustiantes porque carregam em si o mistério do desconhecido. Também são atemorizantes porque propõem desafios ao sujeito participante. Bauman (2004, p.23) mostra a identificação entre amor e morte devido a comoção que ambos provocam, entretanto, “o amor se diferencia pela ardência do desejo e apelo do excitamento”. De fato, Bauman coloca que eles amedrontam por se tratarem também de encerramento de ciclos, por exemplo, a morte se parece com o amor realizado porque ambos indicam finitude, ou seja:

Cada um deles [amor e morte] nasce ou renasce no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não ser sem passado nem futuro; começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a futilidade dos enredos futuros (...) quando acontecer vai pegar você desprevenido. Em nossas preocupações diárias, o amor e a morte aparecerão a partir do nada. Evidentemente, todos nós tendemos a nos esforçar muito para extrair alguma experiência desse fato (BAUMAN, 2004, p.18).

Eis a tese de Paulo Mendes Campos que, a propósito, é contumaz em defendê-la ao longo de suas crônicas e em dezenas de aforismos nos quais, segundo ele, “quase todos vivem em permanente rendição. Os melhores alternam períodos longos de rendição com tumultos libertários. E só os raros vivem em guerra permanente pela independência” (CAMPOS, 2013, p.261), ou seja, fragmento em que ele retoma nossa condição de ‘sozinhez’ e de atamento às armadilhas que a vida nos coloca para fugirmos da dor, da solidão, da conclusão de ciclos – da morte física e simbólica.

Da relação comparativa entre os textos podemos traduzir uma miscelânea de sensações que envolvem as tentativas de preencher o vazio existencial e a ausência do amor incerto e que se foi. Situações simbolizadas pelos sentidos que a morte representa, ou seja, experiência irredutível, irrefutável, incontornável e inevitável. Desse modo, segundo o cronista, morte, vida e amor são igualmente angustiantes e tão passageiros quanto o dinheiro. Além disso, Bauman (2004) pontua morte, vida e amor como eventos únicos, não sendo possível deles participar mais de uma vez:

Embora tenham grau de parentesco muito próximos, o amor e a morte não têm história própria. São eventos que ocorrem no tempo humano – eventos distintos, não conectados, muito menos de modo causal, com eventos similares, a não ser na visão de instituições ávidas por identificar, retrospectivamente, essas conexões e compreender o incomprensível. Assim, não se pode aprender a amar, tal como não

se pode aprender a morrer (...) chegado o momento, o amor e a morte atacarão – mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá (BAUMAN, 2004, p.17).

Logo, dessa alusão podemos inferir o fracasso das investidas em encontrar o parceiro ideal – e prosseguir com as relações amorosas, pois, o esforço em encontra-lo é em vão, como no trecho da crônica “(...) ida e volta de nada para nada”. Também se identifica nesse trecho/nessa crônica, a retomada da figura barthesiana ‘Angústia’ cuja significação paira pela “sensação tomado pelo medo de um abandono, de uma reviravolta” (BARTHES, 2003, p.25-26).

Assim, na crônica “A vida, a morte, o amor, o dinheiro”, há o ceticismo e o vazio existencial como causa do desalinhamento da experiência amorosa. O texto reflete sujeitos desiludidos com o mundo moderno, logo, os afetos se configuram igualmente confusos e indefinidos. Na visão desta crônica, talvez esse movimento frívolo entre os quatro temas traduza a angústia do sujeito moderno que vive desejando e buscando tudo e, no final de contas, nada tem porque a solidão e a falta de sentido à vida persistem como condição abismal da vida humana.

Na continuidade, traçamos diálogos com outros textos de Campos, reforçando a aproximação no modo como é retomada a descrença no amor tanto em crônicas como em suas poesias.

3.4 A solidão do sujeito apaixonado

Como visto até aqui, a solidão e a descrença pairam como temas centrais da crônica de Campos. Seu sujeito apaixonado está sempre em crise. Neste tópico, valorizamos a intratextualidade, isto é, o diálogo entre seus próprios textos que exploram a desilusão amorosa e o pessimismo do sujeito apaixonado. Cabe destacar que, além desse ceticismo, o vazio existencial comumente retratado em sua obra, está entre as causas para os impasses amorosos. Em busca de amor, o sujeito solitário é projetado prisioneiro desse sentimento como na crônica “Pequenas ternuras”: “todos são presidiários da ternura, e, mesmo aparentemente livres como os outros, andarão por toda parte acorrentados, atados aos pequenos amores da grande armadilha terrestre” (CAMPOS, 2013, p.151-152). Esse “presidiário da ternura” resume a imagem de solidão que paira em suas crônicas. O amar para Campos é um sentimento atravessado pela solidão e pela incredulidade, descrevendo sujeitos com afetos confusos e desiludidos com o mundo moderno.

Tal concepção pessimista tem uma dívida com a negatividade e o pessimismo que atravessa a poesia modernista. Essa obra de descrença para o mundo industrializado também está presente em seus poemas, como em “Unidade”:

Se o tempo do coração não fosse intermitente –
 (...)
 Mas neste mundo partido
 Tudo é partido.
 Embora um animal compacto esteja pousado sobre os ombros
 Deste mundo,
 Neste mundo partido tudo é partido
 (CAMPOS, 1979, p.169).

Pelo título, observamos a ironia de sua poesia que descreve uma vida com “tudo partido” e um homem sozinho. Campos vai além de explorar a imagem do homem só e descreve essa situação existencial como sendo a “sozinhez”, presente na crônica “Para Maria da Graça”. “Sozinhez” é um estado de espírito que traduz a angústia de quem vive correndo e competindo no mundo moderno. Para Campos, esse sentido da vida é inevitável, pois:

Os homens vivem apostando corrida, Maria. Nos escritórios, nos negócios, na política, nacional e internacional, nos clubes, nos bares, nas artes, na literatura, até amigos, até irmãos, até marido e mulher, até namorados. São competições tão confusas, tão cheias de truques, tão desnecessárias, tão fingindo que não é (CAMPOS, 2013, p.191-194).

Ao viver uma aposta, esse homem da crônica de Campos vive fingindo e escondendo sua “sozinhez”. De fato, chegamos aos sujeitos modernos cujos discursos amorosos aparecem mediados pela ilusão de liberdade, pela ilusão de plenitude, quando, na verdade, livre é aquele que possui a si mesmo. Rougemont explica que o homem moderno é o vivente da paixão, aquele que “espera que um amor avassalador traga sentidos de aventura, novidades, riscos estimulantes, de prazeres cada vez sedutores (...) Amar, no sentido da paixão, é o contrário de viver” (1988, p. 234-235). Na crônica de Campos, esse homem vive esperando uma paixão, esperando que sua vida mude completamente a partir de um novo amor. Para os textos vistos neste capítulo, o amor é um segredo, um enigma que pulsa nos sujeitos apaixonados como Campos bem descreve na crônica “A puberdade abstrata”:

O amor orlava meu sigilo como um sussurro de mitos guerreiros (...) onde a emoção é maior do que a forma, aí está o enigma, sobra que não é sombra, carne miraculosa. Nela nos entrelaçamos: homens, pedras hirtas, grandes rios. O amor é sempre o mesmo (CAMPOS, 2013, p.144-146).

Nesse contexto, estar apaixonado não significa necessariamente amar, visto que, semanticamente falando, o ‘estar apaixonado’ é um estado, situação momentânea, e, ‘amar’ é um ato que pressupõe algo constante, ou seja, “sofre-se um estado, mas decide-se um ato: aplica-se à situação do instante, mas pode e deve implicar, no futuro, atos conscientes que assumimos: amar o outro intensa e incondicionalmente” (ROUGEMONT, 1988, p. 255). Tal intensidade é perigosa e causa dor, como explica o narrador da crônica “Rondó para amigo ou amiga”:

Afinal que há contigo, minha amiga, meu amigo? É a dor de amor mendigo ou a dor que vai comigo? Afinal que há com tua existência seminua? (...) onde está o diamante, teu amante, tua amante? (...) afinal que marcescível dor (ou flor) foi invencível? (...) quem te passou para trás, moça má ou mau rapaz? (CAMPOS, 1979, p.195).

Assim, destacamos que além de solitários, seus personagens sofrem. Eles pulsam dor. Sem “amante”, resta a solidão. Para essa situação, Campos explora o “amor mendigo”, que apesar de implorado, não é correspondido. Assim, amar é enfrentar a ‘dureza’ de viver. Tal sentimento de aspereza foi bem traduzido pelos versos do poeta brasileiro contemporâneo Antonio Cicero, retomando o tema do amor como a “ferida que arde sem sevê”, já anunciada por Camões:

O amor seria fogo ou ar
em movimento, chama ao vento;
e no entanto é tão duro amar
(...)
ao que parece, para sempre:
e às vezes volta a ser carvão
a rutilar incandescente
onde é mais funda a escuridão
(...)
(CICERO, 2009).

Para as personagens de Campos, não tem saída, depois de arder, de queimar, nem o “carvão incandescente”, pois o amor é cinza. Essas imagens do amor como uma pulsão que queima remetem à confusão dos sentidos conferidos ao amor e a volubilidade dos afetos entre seres apaixonados. Tal alerta traz sempre a reflexão de que os apaixonados devem ficar atentos ao tocar e ‘invadir’ o universo do outro. Esse sentido confuso é próprio da condição moderna, como defende Rougemont: “ninguém ainda ousou dizer que o amor, tal como o concebemos hoje, seja a negação pura e simples do casamento que, supostamente, tem por base o amor. E que não sabemos exatamente o que é o amor-paixão, de onde vem, para onde vai” (1988, p. 237-238).

Nas crônicas de Campos, esse estado de vazio existencial é próprio do pessimismo, herdado da modernidade e a política do consumismo. Por estar vazio, esse homem é facilmente preenchido por um produto, como em “Música, doce música”:

Na espera suposição de que o homem médio está mal de amor, de finanças, de Deus ou de saúde, o tirano comercial nos inunda de torrentes musicais. Na Renascença, a música foi o alimento do amor, por engano sentimental, talvez. No fragmentado e desalmado mundo moderno, música passou a ser o entulho dos ouvidos. Sua função é entrar pelo conduto auditivo e preencher o silêncio do vazio (CAMPOS, 2013, p.160-163).

De certo, o homem contemporâneo continua sendo um vivente de paixões, dos encontros apaixonados, na busca de ser correspondido na mesma intensidade porque ansiamos pela realização amorosa plena, no entanto, tais relações existem não para durar, como diz no trecho da crônica “Naquele tempo”: “(...) a mancha sombria produzida em um momento efêmero de densa paixão” (CAMPOS, 1960, p. 200). Assim, o impasse do amor começa a partir do momento que o sujeito passa a pensar que ama. Barthes nomeia o “episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas” (2003, p.139), ou seja, existe enquanto se fala, no entanto, sua compreensão é complexa, obscura e indefinida.

Na crônica “Dentro da noite” (CAMPOS, 2013, p.155-156), Campos explora a ‘sozinhez’ de forma particular, quando descreve o mundo onírico do narrador-personagem cujo enredo relata um sonho que teve com um cavalo e uma égua juntos, enamorados, ambos correndo livremente pelo campo, desaparecendo debaixo das árvores de um bosque. Mais ao fundo, o mar, onde os cavalos se desmanchavam, ato que revela o arrebatamento amoroso entre eles, alegorizado pelo fragmento “O mar não deteve a corrida deles que avançaram sobre as ondas, passaram por debaixo do arco-íris. Qualquer pessoa pode explicar meu sonho, mas ninguém poderá rouba-lo” (p.156). Semelhante posicionamento reverbera anos mais tarde na crônica de Campos, quando igualmente diz:

Só me restam dois ou três amigos de todos que me acreditaram perdida em meu primeiro naufrágio: gosto de guardar o que promete durar além do meu termo. Só meus sonhos ressuscitam às vezes um amor defunto (o amor lavado de seus prazeres breves e localizados). Em sonho acontece: um dos meus amores recomeça com uma confusão de olhares traduzíveis em duas ou três versões contraditórias (CAMPOS, 1979, p.44).

O “amor defunto” identificado por esse narrador é fruto da “sozinhez”, quando sozinho retoma seus amores passados. Para o narrador da crônica acima, enquanto acordado, a vida real parece vazia, sem sentido, sem paradeiro. No entanto, o amor harmônico e afinado

se concretiza plenamente apenas no sonho. As contradições apontadas por essa crônica mostram o quanto amar é um ato da “sozinhez”.

Essas dúvidas de contradições atravessam outras narrativas desse autor, que sempre pergunta o que amar diante de tanta desilusão? Tais indagações fazem parte da crônica poética “Retrato do artista aos 7 anos”, que descreve esse sujeito preocupado com esse estado amoroso: “(...), mas a quem amar se for preciso amar? O que amar se amar for o amor?” (CAMPOS, 1979, p.177). Essas dúvidas ressaltam que o sujeito apaixonado de Campos estará sempre em crise diante do amor. Para o sujeito dessa crônica, deve-se amar o amor e não o objeto que ele representa.

Observamos também que algumas poesias desse autor apresentam o perfil da “sozinhez”. Em versos, o poeta se utiliza de recursos estéticos para expor esse estado de angústia. Em “Balada do homem de fora”, por exemplo, temos a presença da aliteração, na consoante “f”, para dar voz ao movimento amoroso e enfatizar a condição de ‘sozinhez’ humana:

Outros, felizes, não bebem,
não fumam; eu bebo, fumo,
faço, finjo, forço, fungo,
fuço na noite sem rumo.

Outros amam Paris, praias,
cataventos, livros, flores,
apartamentos – a vida;
eu nem amo meus amores
(CAMPOS, 1979, p.204-205).

Além de retomar a desilusão do sujeito no mundo moderno, esse poema destaca a negatividade da existência e da impossibilidade de amar. Nesse caso, a figura “Sozinho” é definida “não ao que pode ser a solidão humana do sujeito amoroso, mas à sua solidão filosófica, já que o amor-paixão não é, atualmente, objeto de nenhum sistema maior de pensamento – de discurso” (BARTHES, 2003, p.315). Ou, nas palavras de Campos, “Antítese: o inimigo é o nosso amor secreto” (CAMPOS, 1979, p.18). Além da solidão de quem ama, o poeta nos alertar para o fato de amor ser nosso inimigo secreto, pois deve ser experimentado a fim de amenizar a solidão existencial.

Portanto, as crônicas de Campos evidenciam a complexidade do amor na modernidade e anunciam a fragmentação do sujeito como parte dos impasses amorosos. O fato de haver uma procura constante por um amor reforça o vazio existencial que a liberdade de escolha trouxe para os relacionamentos afetivos. Com essa fragmentação, suas crônicas reforçam a

efemeridade das relações amorosas em tempos modernos. Esse amor vazio é descrito na crônica “Juventude de ontem, hoje e amanhã”:

Outro resultado do culto corporal é agravar uma tendência natural do jovem eterno: o narcisismo. Essa juventude de Ipanema e do Guarujá é tão perfeita fisicamente que não pode querer amar: quer inspirar admiração, veneração amor. Quando o amor, *malgré tout*, força passagem, é um tropeço na passarela. (...) a liberdade sexual que se vai hoje conquistando, a consciência social que se vai multiplicando, o número crescente de jovens que se vão marginalizando são as distinções que mais intensamente separam os moços de hoje e os de minha geração. (...) (CAMPOS, 2013, p.141-142).

Ao descrever a juventude carioca e paulista, o cronista ressalta que fala desse homem urbano, que vive guiado pelos valores sociais e pelas conquistas da liberdade sexual. Esse homem é livre para fazer sexo, mas preso ao sentimento de amor inalcançável, seu principal personagem da “sozinhez”. Tal impasse da possibilidade do sexo livre, mas da falta de amor é a grande preocupação dessa crônica saudosista que valoriza o passado e anuncia um mundo com mais liberdade de escolha e relacionamentos para as próximas décadas: “muito em breve, o mundo poderá conhecer uma liberdade de costumes inimaginável” (CAMPOS, 2013, p. 142).

Portanto, as crônicas analisadas quanto à solidão do sujeito apaixonado dialogam com as intertextualidades apresentadas anteriormente neste capítulo. Em todas, temos a marca de Campos, o ceticismo como o principal impasse amoroso. Tal impasse é guiado por dúvidas: como amar se o homem não acredita mais nesse amor? Dúvida que sentimos ao ler essas crônicas que nos convida a pensar no que é o amor.

Por exemplo, em “De Gonzaga para Marília”, a proposta literária se dá pela retomada do amor de Dirceu por Marília, só que agora por meio do jogo intertextual em que a própria escrita passa a ser o centro da crônica. Esse texto propõe um jogo de linguagem parricida, desconstruindo o texto-pai. Assim como o texto referenciado, nesta crônica o narrador conta a história de um homem imbuído de paixões pela mulher amada e que, no final do enredo, há separação de corpos, mas a distância não apaga a lembrança de tê-la em seus braços. O impasse amoroso se dá, sobretudo, pela angústia amorosa do personagem masculino que não tem mais a presença da amada. Assim, se configura mais um sujeito marcado pela solidão.

Em “Rondó de mulher só”, o discurso feminino é marcado pelo desamor. Neste caso, a narradora fala de sua crise como mulher independente, retomando o silêncio histórico imposto às mulheres para reverberar sua voz historicamente silenciada diante, sobretudo, da condição de refém, submissa, na espera do homem ideal que a salvará e a promessa da realização

amorosa perfeita. Logo, os impasses amorosos em “Rondó de mulher só” se dão pelas inquietações da figura feminina que se vê nas fronteiras entre a condição histórica do papel social feminino e o desejo de romper com a tradição da sociedade patriarcal. Desse modo, encontra-se sem imagem e sem formato, está em crise e só.

Pelo olhar mais cétilo, em “A vida, a morte, o amor, o dinheiro”, Campos situa a fugacidade das coisas como empecilho à realização do ser em sua plenitude. O mundo moderno tem seu preço, pois desloca de lugar os valores referentes ao amor e empurra o homem para o precipício da solidão e da morte.

De fato, as crônicas que analisamos, neste capítulo, são unâimes em capturar o sentimento de angústia, solidão e desilusão do sujeito moderno através dos desalinamentos amorosos que chamamos de impasses. Trata-se de situações decorrentes de contextos que dão margem ao surgimento de identidades fragmentadas e discursos institucionais fragilizados. Nesse rumo, o jogo estético da linguagem literária de Campos se faz cétila quanto ao porvir. Um amor por vir. Enquanto isso, o autor deixa seus personagens à deriva. Ou seria o próprio autor que está à deriva? Talvez o homem moderno? Então, como vemos, os impasses continuam, são tantos e com fronteiras tênuas que sempre deixam novas possibilidades de interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...), mas o coração mudou... Mudou... Pois, sim, Deolindo, era verdade. Quando jurei, era verdade (...), mas vieram outras coisas...veio este moço e eu comecei a gostar dele...

(ASSIS, 2002, p.135)

Ao selecionarmos os impasses amorosos de Paulo Mendes Campos, priorizamos os diferentes enfoques que esse autor foi agregando ao amor. Com esse recorte, pudemos perceber que sua crônica aponta diferentes possibilidades para interpretação dos impasses entre homem e mulher, sujeitos modernos desiludidos pela racionalidade do amor. De fato, da solidão que habita a alma humana, Campos descreve pessoas, situações e contextos fragmentados e incrédulos quanto ao porvir. Trata-se de narrativas mediadas pela postura de um narrador filosófico igualmente cético diante da existência humana, ainda que predomine a poeticidade em sua escrita literária.

Além disso, exploramos alguns diálogos intertextuais de suas crônicas com o objetivo de ampliar as discussões em torno do amor e do sujeito apaixonado. Assim, identificamos um autor com um vasto campo de leituras literárias com retomadas de obras que fazem parte das tradições clássicas, medievais, renascentistas, árcades, românticos, realistas e modernistas. Sua capacidade de dialogar com outros textos vai além do campo literário, pois identificamos referências filosóficas e abordagens teóricas próprias do modernismo brasileiro. Tais influências, entre empréstimos, imitações e/ou originalidades, são perceptíveis na semântica de suas crônicas guiadas pelo tom paródico ou metaficcional como as analisadas no terceiro capítulo.

Através do jogo de linguagem, Paulo Mendes Campos reforça o lugar do sujeito desiludido, após a experiência amorosa cuja tentativa é escapar do tédio existencial. De fato, apesar de fragilizados e desapontados, os personagens das crônicas de Campos veem na realização amorosa a saída para esquecer a solidão, a sensação de abandono pelo universo e a insignificância da vida humana, conforme perspectivas ideológicas típicas do narrador lírico-filosófico que há em Campos. Assim, a linguagem engenhosa que oscila com naturalidade da simplicidade ao rebuscamento, a disposição para inverter orações, o encadeamento entre diferentes figuras de construção, o uso do estrangeirismo e neologismo, o modo de aconselhar e passar um ensinamento moralizante ao leitor, tudo funciona ora para suavizar ora para alfinetar o leitor diante da solidão. Logo, falar de amor, ainda que seja no sentido do encontro ao desencontro, representa um paliativo nessa árdua jornada solitária contínua.

Desse modo, o recorte que fizemos no capítulo 1 nos permitiu compreender o hibridismo de suas crônicas. Esse terreno fronteiriço possibilita narrar temas situados entre o ceticismo e o lirismo-filosófico. Além disso, as bases teóricas de Barthes permitiram a compreensão dessas rupturas de linguagens e retomadas de temas. Logo, a crônica de Campos se sobressai porque rompe barreiras estruturais ao narrar temas complexos diante da miscelânea do gênero textual que vai da poesia ao ensaio de forma livre. Assim, através dos teóricos aqui citados, entre Foucault e Derrida, apontamos esta peculiaridade estilística da escrita literária de Campos.

Tais discussões serviram de ponto de partida para compreender o capítulo 2 e o modo como Campos discorreu sobre os deslocamentos e desencontros amorosos, partindo da transformação das sociedades e, consequentemente, do modo fragmentado como foi se constituindo o sujeito moderno. Para tanto, oportunizamos cinco partes, cada qual nomeada de modo específico conforme sentidos interpretados de cada texto. Assim, na crônica “Achando o amor” o narrador caracteriza a fugacidade da experiência amorosa que se esvai na mesma liquidez e imediatismo que nasce. Na crônica “Versos em prosa”, embora seja narrada em ritmo poético e medida por diferentes figuras de linguagem, os sentidos pairam igualmente pela efemeridade da experiência amorosa. Em seguida, “Lua de mel”, enfatiza o carinho e a sedução como tentativas de fugir das armadilhas terrestres pautadas pelo tédio existencial. Do mesmo modo, o ceticismo amoroso reverbera, nitidamente, pelo título da crônica “O amor acaba”, culminando com as inevitáveis dores da separação, confirmadas na crônica “Desquitados que se amam”.

No capítulo 3, a fim de ampliar os diálogos das crônicas de Campos, propomos de forma livre, algumas associações intertextuais, comparando-as a outros textos igualmente céticos quanto ao movimento do amor ao desamor. Assim, do primeiro diálogo permitido, “De Gonzaga para Marília”, Campos manifesta as influências do movimento concretista o qual fez parte, cuja desconstrução entre forma e conteúdo e o tratamento paródico muito contribuiu para postura cética quanto ao porvir. No entanto, das tendências proposta pelos poetas da geração de 45, Campos enfatiza a poeticidade das suas crônicas ao desenvolvê-las diante de um mosaico que se funde entre crônica, poesia, ensaio, e a escrita jornalística decorrente do meio que atuou paralelo à literatura. Em seguida, na crônica “Rondó de mulher só”, identificamos uma voz feminina em crise com os relacionamentos amorosos e em busca de uma identidade de resistência. Essa crônica fala das mulheres silenciadas na história literária como as romanas e as medievais, ao mesmo tempo em que anuncia as transformações

sociais da mulher contemporânea. Desse contexto mais recente, destacamos os movimentos feministas aflorados nos anos de 1970 no Brasil. Por fim, na crônica “A vida, a morte, o amor, o dinheiro”, exploramos o hibridismo de um lirismo poético racional que retomar o tema do amor pela total negatividade: “noves fora, nada”. Essa linguagem dura e objetiva enfatiza o modo fugaz como os quatro eventos vem e vão, diante da cruel solidão, condição existencial do sujeito.

Da intertextualidade permitida concluímos que as leituras se complementam no processo de ressignificação do discurso amoroso. Portanto, ao promover esse diálogo entre os textos, Campos nos dá pistas para que interpretemos os impasses amorosos em sua crônica num movimento apocalíptico. Isto é, a vida segue no ritmo do desencontro-encontro-desencontro, respectivamente: começam, atingem um ponto culminante, e depois acabam sem dar sinais de quando recomeça ou se vai recomeçar.

Além disso, percebemos que os diálogos que propusemos durante as análises das crônicas coloca este trabalho numa linhagem diferente da que fora recortada pela fortuna crítica. No entanto, é possível identificar aproximações em alguns desses trabalhos, quanto ao lirismo e a poeticidade de Paulo Mendes Campos. Assim, o recorte em Santos (2005) contribuiu para o reconhecimento da expressiva participação de Campos no movimento da poesia concretista de 1945 no qual Campos participa como um escritor híbrido e atemporal. Em seguida, o trabalho desenvolvido por Soares (2012) nos ampliou as caracterizações para o gênero crônica, sobretudo, na ascensão do capitalismo moderno a partir da década de 1950, com a modernização dos jornais. Outra contribuição importante refere-se ao olhar bifurcado sobre Paulo Mendes Campos, subdividido nos momentos líricos, estéticos e narrativos. Por fim, a pesquisa de Garantizado Júnior (2013) propõe a relação entre a memória e a escrita de Campos, retomando ao aspecto saudosista também recorrente na prosa poética do referido cronista, que lhe possibilita uma nova representação do real. Aqui retomamos a postura de escritor contemporâneo, condizente ao perfil da escrita literária de Campos.

Ao analisar o modo como são descritos os impasses amorosos nas crônicas supracitadas, identificamos que o jogo de linguagem proposto por Campos se dá pelo olhar duplo de um narrador repórter e lirico-filosófico, ou seja, narra os fatos de um determinado ângulo para deles extrair um ensinamento moral, levando o leitor a refletir sobre si e sua condição existencial. De fato, a relação intertextual da narrativa poética de Campos se mistura entre os sentimentos de solidão do sujeito moderno, ao passo que questiona valores sociais. Tais perspectivas foram possíveis graças ao grau discursivo que esses textos remetem. Logo,

o diálogo intertextual que promovemos neste trabalho nos possibilitou compreender o estilo de escrita de Campos que descreve o humano nas angústias diárias, na relação consigo, com o mundo, sobretudo, no relacionamento com outro.

O narrador híbrido presente em Campos também nos coloca no fogo cruzado entre o sujeito ausente de si, diante do desafio de desbravar o também confuso e misterioso mundo do outro. São estes os cenários que se configuram os impasses na arte da conquista amorosa. Destarte, ao descrever o humano, a solidão e os conflitos amorosos em trechos de suas crônicas, Campos reverbera a temática amorosa continuamente explorada pelo imaginário literário universal, de modo que amplia sua perspectiva quanto ao seu fazer literário e, consequentemente, contribui com um viés igualmente expressivo de sua escrita criativa e singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 livros de poesia**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. São Paulo: Livraria Martins, 1966.
- ARRIGUCCI Jr., David. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.
- ASSIS, Machado de. Noite de Almirante. In: **Contos**. São Paulo: FTD, 2002.
- _____. **Dom Casmurro**. 15. ed. São Paulo: Ática, 1984.
- BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAL, Mieke. Texto: palabras. In: _____. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. Traducción de Javier Franco. Tercera edición. Madrid: Catedra Crítica y Estudios Literarios, 1990, p.125-158.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. Significado e Significante. In: _____. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. p.47-71.
- _____. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. O que é a escritura? In: _____. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução de Helysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993. p.117-147.
- BAUMAN, Zygmunt. A privatização da ambivalência. In: _____. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p.207-243.
- _____. Apaixonar-se e desapaixonar-se. In: _____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. p.15-55.
- BENDER, F.; LAURITO, Ilka. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikoali Leskov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BETELLA, Gabriela Kvacek. O lirismo no limite: a crônica de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. **Revista Letras.** Curitiba: Editora UFPR, n.78, Mai/Ago, 2009, p.9-28. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/15841>>. Acesso em: 11 jun.2017.

BRAGA, Rubem. Sobre o amor, etc. In: _____. **200 crônicas escolhidas.** 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.87-89.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. Quase tudo é crônica? In: _____. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2007. p.47-61.

CAMPOS, Paulo Mendes. **De um caderno cinzento:** crônicas, aforismos e outras epifanias. Organização, apresentação e notas Elvia Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **O amor acaba:** crônicas líricas e existenciais. Seleção e apresentação Flávio Pinheiro; posfácio Ivan Marques; crônica José Carlos Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Soneto a quatro mãos.** In: Instituto Moreira Salles. Literatura. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/paulo-mendes-campos>>. Acesso 18 mar. 2017.

_____. **Os bares morrem numa quarta-feira:** crônicas. São Paulo: Ática, 1980.

_____. **Poemas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Transumanas.** Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977.

_____. **O cego de Ipanema.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler:** crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. p.89-99. Disponível em: <<http://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Antonio%20Candido%20A%20VIDA%20AO%20R%C3%89S%20DO%20CH%C3%83O.pdf>>. Acesso 20 Jun. 2017.

CICERO, Antonio. Blog do Antonio Cicero. **Acontecimentos:** poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/07/blog-post.html>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

COSTA, Marta Moraes da. **Estrutura do texto literário.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUTRA, Lenise; COELHO, Marcos; MARIELE, Joane. Paratopia & Linguagem: a representação do discurso literário na crônica de Paulo Mendes Campos. **Revista**

Transformar. Centro Universitário São José de Itaperuna, Rio de Janeiro, n.8, 2016, p. 67-81. Disponível em: <<http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/54>>. Acesso em: 11 jun.2017.

DUTRA, Lenise. **O lirismo na crônica de Paulo Mendes Campos.** 97f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora: Biblioteca do Campus Verbum Divinum, 2004.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p.35-49.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. **Ditos e escritos:** Estética – literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v.3. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3238534/mod_resource/content/1/foucault%2C%20michel%20-%20o%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf>. Acesso em: 17 abr.2017.

FROMM, Erich. **A arte de amar.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GARANTIZADO JÚNIOR, José Olavo da Silva. **A memória possibilitando a produção literária em Paulo Mendes Campos:** a busca de imagens a partir da recriação da realidade. Revista de Letras Dom Alberto, Santa Cruz do Sul/RS, v.1, n.3, jan./jul. 2013. Disponível em: <<http://www.domalberto.edu.br/wp-content/uploads/2017/05/A-Mem%C3%B3ria-Possibilitando-a-Produ%C3%A7%C3%A3o-Liter%C3%A1ria-em-Paulo-Mendes-Campos-a-Busca-de-Imagens-a-partir-da-Recria%C3%A7%C3%A3o-da-Realidade.pdf>>. Acesso em: 17 jun.2017.

GASSET, José Ortega. **Estudos sobre o amor.** Tradução: Elsa Castro Neves. Lisboa: Antropos – Relógio D’Água Editores, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Caderno de literatura ibérica e ibérico-americano.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. p. 199-221. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em 15 ago.2017.

GOMES, Carlos Magno. A violência de gênero e a crise de masculinidade. **Revista Fórum Identidade**, Itabaiana, UFS, v. 21, p. 33-48, 2016.

_____. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim.** Rio de Janeiro, UFRJ, volume 13, p.1-11, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/viewFile/3981/2959>>. Acesso em 19 out. 2017.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p.103-130.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MARQUES, Ivan. A vida não vale uma crônica. In: CAMPOS, Paulo Mendes. **O amor acaba**: crônicas líricas e existenciais. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 265-276.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p.139-154.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 15-28.

MODRO, Nielson Ribeiro. **Poesia brasileira contemporânea**. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. 19.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

NERUDA, Pablo. **Antología general**. España: Real Academia Española, 2010.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: _____. **Literatura comparada**: História, Teoria e Crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p.126-169.

OLIVEIRA, José Carlos. O amor começa (crônica). In: CAMPOS, Paulo Mendes. **O amor acaba**: crônicas líricas e existenciais. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 279-280.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: _____. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. p. 30-70.

PINHEIRO, Flávio. O resto é aflição de espírito (apresentação). In: CAMPOS, Paulo Mendes. **O amor acaba**: crônicas líricas e existenciais. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 9-14.

PLATÃO. **O banquete ou do amor**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

RESENDE, Otto Lara. Paulo Mendes Campos: enfim a grota. In: _____. **O princípio e o sabiá e outros perfis**. São Paulo: Companhia das Letras – Instituto Moreira Salles, 1994. p.205-208.

_____. O jovem poeta setentão. In: _____. **Bom dia para nascer:** crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.108.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Jornalismo, literatura e política:** a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.31, 2003, p.147-160. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2186/1325>>. Acesso em: 12 set.2017.

ROUGEMONT, Denis de. O mito contra o casamento (Livro VI). In: _____. **O amor e oidente.** Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988. p.227-251.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** 6. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SAMOYAULT, Tiphaine. Uma noção instável. In: _____. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Letícia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.13-34.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-27.

SANTOS, Luciano Rosa da Cruz. **Verso e controvérsia:** a poesia de Paulo Mendes Campos sob o signo de 45. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SantosLRC.pdf>>. Acesso em: 15 ago.2017.

SOARES, Cláudio Luís de Oliveira. **Paulo Mendes Campos:** crônicas de sol e domingo azul. 159f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14032013-095245/pt-br.php>>. Acesso em: 15 ago.2017.

STENDHAL. **Do amor.** Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada:** jornalistas e escritores em Minas Gerais. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.