

## A crônica de Ferreira Gullar: movimentos num terreno movediço

Maria do Socorro de Assis Monteiro – PUC RS

### Resumo:

*As reflexões postas neste trabalho são uma tentativa de articulação de idéias que, conjugadas, confirmam ao texto escrito, especialmente à crônica, uma caracterização, assentada, por esses tempos de modernidades, no que diz respeito aos seus movimentos, seu valor, sua veiculação ao gosto do público, sua permanência, seu caráter, por fim. A questão é desafiadora, dado que a obra literária existe por naturezas tão diversas quanto ambíguas, que custamos a formatar. O idílico saber antigo que pressupunha o sucesso da obra de arte como mero fruto do talento e da sensibilidade artística está por se desfazer, e cede lugar a outros impulsos que, numa leitura em sonda dos entornos da obra, nos faz perder a inocência da crença no valor meramente dito.*

**Palavras-chave:** Crônica 1, gênero 2, mercado 3, leitor 4

### Introdução

Um cronista de verdade (não eu, aprendiz) devia pedir aos críticos para deixarem a crônica em paz: nada de análises estilísticas. A crônica é a literatura sem pretensão, que não se bate com a morte: sai do casulo, voa no sol da manhã (a crônica é matutina) e, antes que o dia acabe, suas asas desfeitas rolam nas calçadas. Há quem as recorte e as pregue carinhosamente em álbuns. Mas isso já é entomologia, não é crônica. ( GULLAR, 2004, p 7 )

A crônica e o diário são gêneros que se confundem no imaginário de autores e leitores, não somente pelos seus formatos e movimentos, como pelo próprio tecido de que se constituem. É necessário descrever os entornos da obra, analisá-los e posicioná-los criticamente, o que na verdade, cumpre o objetivo de uma sociologia da leitura. Mas as circunstâncias de um trabalho para ser apresentado num momento breve, exigem-nos um recorte bibliográfico exíguo que apenas fará esboçar nossas proposições, e, além disso, somente um texto de aplicação será evidenciado inteiramente, ao lado de outros, em fragmentos. O esteio bibliográfico tem como suporte aplicativo a crônica *O famoso desconhecido*, do poeta-ensaísta-crítico Ferreira Gullar, ao lado de outras referências teóricas sobre a crônica, como *Recortes*, de Antônio Cândido; de um roteiro de leituras de Alfredo Bosi intitulado *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*, e o texto da série Princípios, de Jorge de Sá, *A crônica*. O referencial teórico de discussão e análise crítica tem como eixos as obras *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu, *A revolução do livro*, de Robert Escarpit, e *A importância do ato de ler*, de Paulo Freire.

Inicialmente, procederemos a uma descrição das concepções de Bourdieu, no capítulo *O mercado dos bens simbólicos* (1996), no qual a relação entre o simbólico e o objeto no campo artístico é vista como um universo à parte, desconhecida em seus fins e jogos pelo leitor. É um universo relativamente autônomo, mas relativamente dependente, no campo econômico e no político.

É uma espécie de economia às avessas, dentro de uma lógica específica da própria natureza dos bens simbólicos, ou como Bourdieu prefere chamar, são realidades de dupla face: mercadorias e significações.

A obra de arte – o livro – e seus agentes estão hoje, num processo de especialização (profissionalização?) que trouxe à tona uma produção cultural destinada ao mercado e uma produção de obras “puras” destinadas à apropriação simbólica, que se diferenciam por uma distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos do mercado e da demanda expressa, que significam dois limites

inatingíveis: “a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências” (BOURDIEU, 1996, p162).

A chamada lógica econômica das indústrias literárias e artísticas – um comércio comum – prioriza a difusão, o sucesso imediato e temporário; a tiragem; é o ajuste à demanda da clientela. Esse tipo de comércio não declara completamente seus fins. Desse modo, quando o leitor sucumbe à obra, não reflete sobre as histórias dos agentes produtores que giram em torno dela, ou melhor, do **objeto livro**. Apenas supõe, ao longe, que o autor que tem em mão é um gênio criador e que sua arte é um “prazer”. Ver a obra de arte como uma mercadoria qualquer é algo que não lhe ocorre em absoluto.

Certamente, o *frisson* das editoras e editores, os investimentos econômicos, as prospecções do lucro, a insuflação dos gostos, são questões desconhecidas dos leitores. É a esta movimentação que Bourdieu chama de campo<sup>1</sup>.

Não é estranho que um leitor desconheça as razões obscuras do seu gosto por uma determinada obra e não por outra qualquer. Essa preferência, na verdade, é estimulada pela agitação de bastidores de uma obra, entre as quais está a publicidade e seus modos de acesso ao leitor.

Isto nos faz pensar analiticamente no papel da escola e já nos antecipa o texto referido de Paulo Freire, *A importância do ato de ler* (1982). Uma questão salta aos olhos: que tipo de leitura a escola estimula; como a escola lida com os processos de leituras, já que cabe a ela legitimar ou refutar autores e obras?

Nesses parênteses que instalamos para o texto de Freire, a leitura crítica, consciente, parece ser o bojo da questão.

Quando a escola, omissa, foge ao seu papel de fomentar a leitura, e a leitura da palavra em toda a sua extensão, da **palavramundo**, relega a outros uma prerrogativa que seria quase exclusivamente sua: “a leitura crítica da realidade associada, sobretudo a certas práticas políticas de mobilização e de organização, pode constituir-se num instrumento de ação contra-hegemônica” (FREIRE, 1982, p 161).

Um leitor com este perfil, pode conhecer, analisar e selecionar suas leituras, e não apenas succumbir àquilo que é recomendado e para o qual não há necessidade de opinião, de crítica: é homogeneizante, des-individualiza os sujeitos. Não é à toa que algumas obras ultrapassam o círculo dos leitores críticos e chegam às massas, e muitas das vezes, se **bestesselerizam** nas manobras de editores, editoras, mídias, e por que não dizer, de autores.

Apenas para ilustrar o papel que as editoras desempenham, mencionamos algumas das suas preocupações elencadas por Bourdieu (1996, pp. 168-169): envelhecimento dos empreendimentos, dos produtores e dos produtos; a exigência do rendimento do capital; a política de agitação cultural, e aí interagem os catálogos com nomes consagrados que dão *status* às empresas, e os autores novos que movimentam culturalmente os fluxos literários; a relação com os sistemas de ensino; a recepção dos produtos; a localização político-geográfica das livrarias; a relação com a crítica (algumas possuindo em seus quadros nomes consagrados). Sobre esta última questão, cabe salientar que a crítica também encaminha a obra para o sucesso ou para o fracasso.

Não se pode olvidar, no entanto, o contra-senso dessa lógica econômica, objetiva: o capital econômico para o editor, para o crítico, para o diretor de teatro, para o autor e para todos os atores só pode assegurar os lucros se se converter em capital simbólico (BOURDIEU, 1996, p 170). Então, o comércio e também o não-comércio das obras puras só se realiza na prática e não na representação, porque sempre haverá sujeição às leis específicas do campo.

---

<sup>1</sup> BOURDIEU, Pierre – As regras da arte: “o mercado dos bens simbólicos”. Tradução Maria Lúcia Machado. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

A ambigüidade profunda do universo da arte é o que faz com que de um lado, recém-chegados desprovidos de capital possam impor-se no mercado valendo-se dos valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico (mais ou menos reconvertido depois em capital econômico); e com que, de outro lado, apenas aqueles que sabem contar e compor com as sujeições econômicas inscritas nessa economia denegada possa colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo econômicos de seus investimentos simbólicos (BOURDIEU, 1996, p 173).

Ficamos a pensar nas instituições que fazem a atribuição de valor à obra. As chamadas instâncias de consagração e legitimação, que na verdade podem aprisionar arte e artista, limitando inclusive seus processos criativos, que passam a ser prescritos por ordens da Igreja, dos Salões, dos Museus, etc., e hoje, da Escola, da Crítica, da Academia, da Mídia, das Editoras, estas que, no mor das vezes, são as grandes articuladoras dos papéis dessas instituições que apenas atravessaram o tempo, mas cujas ações são tanto quanto inquiridoras. Mas, por outro lado, são as responsáveis pelo sucesso e pela consagração de uma obra, e, questão que se impõe merecidamente ou não.

Entrarmos então no primeiro apontamento da crônica de Ferreira Gullar, *O famoso desconhecido*<sup>2</sup>, que é na verdade, o mote aplicativo do arcabouço teórico selecionado, já que, de modo geral, aponta para a obra de arte, para o artista, para o público e para a mídia. Chega a descrever sutilmente todo o engenho obscuro do campo onde se movimenta a obra.

Se os versos de Gullar sempre foram sensíveis à problemática social, aproximando-se do dia-a-dia, das alegrias e tristezas, reflexões e ousadias do homem comum, as crônicas seguem a mesma linha: muitas são engraçadas ou absurdas, outras poéticas, algumas abordam temas políticos e polêmicos, mas sempre atentas às transformações do ser humano. Os textos são breves. O autor não faz rodeios, vai direto ao assunto. Escreve sob o impacto de uma emoção, de um encontro ou desencontro, de uma revelação qualquer do que está sempre em seu entorno.

A primeira invocação de Gullar é para o artista: “antes de surgir a fotografia, era a escultura, a pintura e o desenho que fixavam e difundiam a cara das pessoas notáveis”. (p 17). Eis que o artista era alguém que tinha sua imagem fixada no meio do povo. Verdade que as cidades eram pequenas, mas o fato de ser famoso, de se destacar, ou seja, de fazer arte, garantia ao artista ser reconhecido do público. Grifamos que a história não assinala isto como um fato corriqueiro, mas a crônica de Gullar, e é isto que nos importa aqui, apresenta esse modo de difusão da imagem do artista, o que serve exatamente para contrapor aos meios midiáticos e massificantes de hoje, como a televisão, para citar um exemplo.

(...) “Aliás, era por saberem o que ele fazia que elas o admiravam e distinguiam. Um mundo, portanto, muito diferente do nosso, onde a televisão praticamente define a existência pública das pessoas” (idem p 17). Para o cronista, o artista hoje, não é (re) conhecido pelo que faz, mas pela imagem que a televisão veicula dele, que pode não corresponder ou estar relacionada à sua arte, à sua principal atividade, mas a uma imagem que apenas sobrevoa o imaginário das pessoas, dos espectadores; uma imagem reificada do indivíduo, mas massificadora para o coletivo.

A partir do terceiro parágrafo da crônica, Gullar vai dispendo situações que corroboram seu postulado inicial. Ele fala em **seres do mundo televisivo**, ou seja, daqueles sujeitos, cantores, atores, que são, por alguma boa ou má razão, famosos. Penso que no caso de Ferreira Gullar cairia muito bem, ser ele reconhecido pelo que faz dentro e fora da televisão: pelos seus escritos, poesias, ensaios, críticas, crônicas, e não pela imagem imposta ao público pela TV, que inclusive, não sinaliza para as suas atividades artísticas. Entendemos assim, que o poeta não é conhecido pela sua poesia, pelo que faz, mas por uma imagem que faz dele. Essa imagem é difusa e ao mesmo tempo homogênea no imaginário do telespectador, que podemos supor seja aquele indivíduo a-crítico, que

---

<sup>2</sup> GULLAR, Ferreira – Melhores crônicas: “O famoso desconhecido”. Ed. Global, São Paulo, 2004. Texto citado, constante dos anexos, na íntegra.

não conhece a leitura do seu entorno, menos ainda do universo, ou do mundo, como assinala Paulo Freire (1982, p 17).

Entre os muitos equívocos dos quais é vítima, Gullar descreve um que ilustra adequadamente o problema: Este talvez seja o caso mais grave de confusão mental que a televisão provoca: o sujeito sabe que eu pertencço ao mundo dos famosos mas nada sabe de mim, nem mesmo meu nome. É diferente daquele que sabe o meu nome, mas não acredita, quando me encontra, que esteja diante de mim, como ocorreu com o sujeito que deu comigo a uma esquina de minha casa. Eu estava de bermudas e com uma sacola de compras na mão (...) – Alguém já lhe disse que você é o xérox do Ferreira Gullar? (...) Dessa vez a descrença se justifica, já que as bermudas e a sacola não se ajustam muito bem a um mito televisivo (GULLAR, 2004, p 18).

Como a imagem veiculada pela televisão para a massa espectadora é uniforme e não demanda problematização, questionamentos, pois é assim que o público a ela reage, o poeta passa no plano real, pela vida das pessoas que o encontram, por alguém que parece ser seu conhecido, mas que de fato é alguém a quem não se conhece; é alguém com quem o público não dialoga, o que fundamentaria uma interação entre o que vamos aqui chamar de artista e telespectador, e que poderíamos também chamar de autor e leitor. A ausência de diálogo que referimos na relação público-televisão é o que, na crônica, este gênero que tomamos como metáfora de nossa reflexão, mais existe. É a conversa corriqueira, sobre as “coisas da vida” que leitor e autor vão travar que se coloca como principal característica da crônica<sup>3</sup>. Num outro trecho do texto de Gullar, um telespectador chega a vislumbrar um conhecimento do poeta, mas ainda tropeça na confusão: – “É que ia lhe perguntar se não é o poeta Ferreira Gullar. Mas logo vi que não é, porque eu conheço ele. É mais alto que o senhor.” ( GULLAR, 2004, p 19).

Por certo, essa pessoa conhecia **algo** do poeta, mas um conhecimento difuso, bem próprio daquele que a mídia televisiva costuma propagar. Quem sabe aqui, no caso referido, o sujeito confuso até já tivesse lido alguma poesia do artista. Afinal, o encontro se deu numa livraria, local de privilegiados culturais. Ainda assim o conhecimento do artista, nos dias atuais, ainda é alguma coisa que não se pode relacionar àquele que o próprio Gullar descreve no início do seu texto.

Finalmente, “uma definição lapidar da fama na sociedade massificada”: (...) “mas quem definiu muito bem todo esse fenômeno foi um bêbado que ao me ver passar, gritou: ‘Ferreira Gullar! Famoso e eu não sei quem é!’”.

No final de sua crônica, o poeta num processo metalingüístico, faz através de uma nova linguagem, metafórica, a explicação e síntese do problema sobre o qual estamos nós, também a refletir: o modo de conhecimento do artista e da obra de arte na sociedade atual.

O suporte que Gullar usa para arrematar suas idéias não poderia ser mais ideal, pois que utiliza a crônica, que é na sua essência, uma conversa com o leitor, para dizer que atualmente essa “conversa” não acontece por intervenção da mídia televisiva. Sobre a crônica, encontramos em Jorge de Sá (2005), uma caracterização fundamental para as reflexões que tomamos e que acaba por reforçar as proposições de Bourdieu sobre o livro e o campo; obra e movimento; autor e público; mercadoria e símbolo; arte e valor. Retornamos ao texto de Bourdieu para referir um conceito que ele propõe e que acertadamente contribui para o alargamento de nossas reflexões, até aqui, que é o conceito de homologia<sup>4</sup>, ou efeito da harmonia pré-estabelecida. “As relações com as demandas, as do comercial e do não-comercial, giram em torno da mesma oposição fundamental: campo de produção e de difusão *versus* campo de poder” (BOURDIEU, 1996, p 186). Na verdade, a homologia é uma ação sobre os sujeitos a fim de disseminar, impor, uma estratégia imperceptível de convenci-

<sup>3</sup> SÁ, Jorge de – A Crônica: série Princípios. São Paulo, 2005.

<sup>4</sup> BOURDIEU, Pierre : idem nota 1.

mento ou de submissão; uma espécie de cassação da autonomia. E é este comportamento que observamos nos sujeitos postos como pseudo-interlocutores de Ferreira Gullar em sua *O famoso desconhecido*.

Os interlocutores numa crônica são aqueles que dialogam sobre o banal tornado singular, pelo autor ou cronista.

Jorge de Sá (2005) faz referir a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, como documento / crônica primeira feita sobre um acontecimento no Brasil, e que se pretendia meramente notícia, mas que, alçado o nível da linguagem, singularizado o acontecimento, ganha ares (evolui?) de crônica. Já aí aparece um elemento fundamental: um sujeito que dialoga com o cronista, El-Rei Dom Manuel.

Então de mero registro circunstancial, o texto ascende à categoria de literatura; de narrador-repórter, o autor ascende à posição de cronista literato. A crônica é, então, uma soma de jornalismo e literatura.

E se falamos em jornalismo e literatura, temos de mencionar o nome de Paulo Barreto (1881-1921), o João do Rio, que, no Rio de Janeiro, percebeu que a cidade crescia e que aqueles que dela falavam em notas de rodapé, em pequenos artigos e outros, precisavam de um espaço / estilo mais literário para acompanhar dignamente esse crescimento. Foi assim que João do Rio “construiu uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos uma outra maneira de vivenciar a profissão de jornalista. Mudando o enfoque, mudaria também a linguagem e a própria estrutura folhetinesca” (Do Rio *apud* Sá, 2005, p 21). Daí a fusão definitiva do jornalismo com a literatura – a crônica – que possui como centro a informação do corriqueiro, da notícia do dia e a exploração da função poética da linguagem. Dois sujeitos se fazem principais para esta concretização: o cronista e o leitor, a partir dos quais o simplório ganha sua dimensão exata, da inexatidão, dos múltiplos sentidos: uma vida da crônica que se estende para além do jornal e pode chegar à perenidade do livro.

Por isto, o poeta Ferreira Gullar insiste num conhecimento de sujeitos que dialogam, que se conhecem, que comungam da notícia e da poesia. São sujeitos líricos, pois a partir de sua anterior conversa fiada, uma circunstância é transformada:

Estivemos até então, percorrendo sobre a obra de arte, sobre o livro, ou texto escrito; sobre o diálogo entre autor e leitor; obra e público. Robert Escarpit em *A revolução do livro* (1976) aborda a questão do livro como modo de intercâmbio das massas, classificando e tipificando públicos. Para ele, existem diferentes tipos de leitores: os que são capazes de realizar leituras autônomas, os que são capazes de proferir julgamentos (ou letrados<sup>5</sup>) e os que freqüentam livrarias.

Escarpit analisa situações que são desenhadas depois que a literatura deixa de ser limitada às classes economicamente favorecidas.

Enquanto a literatura foi apenas um fenômeno socialmente limitado, enquanto foi possível só considerar literatura as obras que uma elite julgava boas, pôde-se ignorar essa degradação e relegar à categoria de subliteratura as obras vítimas da situação. Isso se torna impossível no momento em que a literatura passa a ser um ato de comunicação de massa. (ESCARPIT, 1976, p 114).

Há uma situação realmente nova no **terreno** da obra de arte. Já o poeta Ferreira Gullar dizia do modo como o autor era reconhecido em sua cidade. Também Bourdieu apresenta o espaço / campo de movimentação da arte na atualidade, desvinculando-a do idealismo da obra de arte pura. Ainda percebemos a possibilidade de diálogo entre autor e leitor nos fundamentos sobre a crônica, de Jorge de Sá. E é imerso em todo esse terreno movediço que Escarpit traz à superfície algumas questões que nos valem como experiência no desvendamento desses movimentos.

---

<sup>5</sup> FREIRE, Paulo – A importância do ato de ler. Ed. Cortez, São Paulo, 1982: sujeitos letrados são capazes de ler o mundo independente de seus níveis de escolaridade; são plenamente alfabetizados.

Escarpit salienta o papel do editor, das editoras, como fundamental no percurso da obra. A programação de uma edição pode significar seu destino, lembrando que a edição está voltada para a obra e a publicação para o público, que é supostamente desconhecido. Mas edição e publicação são ações que acabam se cruzando.

Poderíamos chamar esse cruzamento àquela obra e seu veículo que fazem o público absorver sua mensagem, que é única, por assim dizer, e que não exige nenhuma reflexão frente a ela ou a eles. A televisão é uma espécie de revista que veicula notícias a granel, sem fixar-lhes importância, valor. Tem hora e data para chegar ao leitor, como uma crônica de bobagens, que diferentemente da Crônica, não dialoga com seu público; não tem interlocutores porque seus temas são reduzidos e destinados a grupos homogêneos, salvo raras exceções.

De qualquer modo, consideramos que há sempre certa programação da obra de arte, já que ela carrega em si ideologias subjacentes, interesses de quem as produzem, e que têm sempre como alvo, o público. A qualidade, valor e difusão dessas obras determinam por fim, o comportamento crítico do público, ou a sua conduta uniforme.

Ainda Escarpit enfoca um outro ponto, que de certo modo está relacionado à idéia de campo proposta por Pierre Bourdieu, e que tem a ver com o espaço político-geográfico das livrarias e editoras, e com o acesso do público ao livro.

A localização das livrarias está sempre fora do alcance dos sujeitos comuns, das camadas populares. A organização das vitrines é, dentro deste cenário, outro fato que chama a atenção, porque é disposta de acordo com a idéia que o livreiro possui do público. Se o acesso é difícil e o visível é desinteressante, não é equívoco pensar que um trabalhador, por exemplo, não vai nunca poder comprar um livro. Não imaginamos um sujeito comum entrando no *shopping* Iguatemi em Porto Alegre, ou na Livraria Cultura do Paço da Alfândega, em Recife, para comprar um livro. Volta-nos a consciência de que os agentes produtores da arte sejam editores, difusores, vendedores ou outros, colocam sempre os interesses econômicos por sobre o valor da obra. Então a busca por acessos mais fáceis parece ser o caminho que resta ao grande público.

Como pode, então, a literatura ser de fato, um ato de comunicação das massas?

## **Conclusão**

Iniciamos a nossa análise crítica através das proposições do próprio Escarpit. O grande público precisa ter ao seu alcance, apesar de toda a movimentação obtusa do campo, obras de qualidade. Uma condição é a melhora da revista que o público em geral, tem em casa: a televisão. As próprias editoras e outras agências poderiam investir na publicidade de bons produtos, porque o público não é estúpido, mas a qualidade dos produtos que lhe são oferecidos denuncia que ele é concebido como tal.

Não discordamos das leis do mercado e que há sujeições (BOURDIEU, 1996, p 141), mas isto não justifica as práticas alienantes que a Escola, a Mídia, a Crítica têm estimulado ou promovido, no público, nas massas.

## **Ferreira Gullar na sua crônica, e Paulo Freire no seu tratado sobre a leitura.**

É necessário, propõe Escarpit, um diálogo novo. A sobrevivência do escritor / artista precisa ser garantida, tanto que atualmente, a maioria possui outras atividades profissionais, além da literária, mas os riscos do fracasso ou do sucesso não podem escravizar artistas, arte e público. Não estamos evocando o mito do trabalhador intelectual<sup>6</sup>, mas a literatura tem de se reconciliar com o público, numa construção nova de uma sociedade sem classes culturais. E nós, Academia, Escola, é

---

<sup>6</sup> ESCARPIT, Robert – A revolução do livro (p 140): tradução de Maria Inês Rolim, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1976.

quem devemos pensar nisto, e não idilicamente, mas num plano palpável. É preciso fugir das armadilhas da institucionalização, dos famosos prêmios literários, dos academicismos que podem ocasionar o afastamento das massas.

São necessárias tanto exigências como intenções conscientes para a transformação do quadro de desconhecimento da arte e da leitura do mundo de que trata

É preciso não renegar nada, mas também é preciso não interpor nada entre o livro e a vida, especialmente mitos. Vivemos num tempo em que as grandes coisas se fazem em equipe e com a ajuda da máquina. Isto é fácil de se admitir em relação às artes nascidas com a civilização de massas, como o rádio, a televisão e o cinema, sem falar no teatro, que sempre foi uma arte de contato com a multidão, e como tal admitida. É preciso agora admitir isso também para o livro (ESCARPIT, 1976, p 146).

Não podemos deixar de considerar que a leitura é um gesto solitário, o mais solitário que todos os outros, de todas as artes. Mas esses gestos de solidões, a do autor e a do leitor, não são sociais. São antes, pontos de encontros, cruzamentos de idéias, de emoções, razão. De conhecimento mútuo! Desvendamento do mundo.

Às vezes, quando na solidão lemos, estamos acompanhados de milhares de seres que sussurram, que falam, que explodem, que movem nossos corações e mentes; erguem-nos da inércia, banem a nossa própria soledade. Arrancam-nos a um gesto solidário, ao lado de milhões de outros leitores.

Não podemos nos furtar às regras do jogo, no campo. Devemos estar atentos à legitimidade dos conflitos, e isto é algo inconveniente, sabemos. Mas o objeto da disputa, o livro, é o que diferencia esta aposta de outras modalidades de competição. É um conluio invisível que promove a permanente *illusion*, que é a adesão coletiva ao jogo, e que é a um só tempo, causa e efeito de sua própria existência (BOURDIEU, 1996, pp. 132, 133, 134). Cabe-nos alargar as entradas de participantes no jogo; permitir que as *illusions* contagiem mais e mais integrantes. Porque o objeto do desejo vale a pena; é a porta da visão total daquilo que um dia foi visto pela maioria, só em parte e que agora pode ser inteiramente desvendado, desconstruído, reinventado, criticado: uma atuação justa dos sujeitos leitores; a tão sonhada comunicação das massas pelo intercâmbio literário, e hoje com a importante e fundamental contribuição da leitura virtual, o que não tratamos aqui, mas que registramos como forma de reconhecimento ao valor desse instrumento.

Então pensamos na crônica como uma grande colaboradora na construção desse projeto novo que intentamos. Talvez devamos passar meio ao largo das regras do campo como fez o poeta Ferreira Gullar na crônica que aplicamos aqui: “fiquei pasmo, sem saber o que dizer. Cláudia me olhou, fazendo esforço para não rir. Despedimo-nos e saímos o mais rápido que pudemos para, na rua, cairmos na gargalhada” (GULLAR, 2004, p 19).

Sair rindo, não um riso de zombaria e desencanto, mas um riso de resistência, de quem, como nós, pretende levar a crença adiante. E continuarmos lendo e escrevendo insistentemente, quiçá pelo veículo da crônica, cujo narrador, misto de jornalista e poeta, é alguém diariamente disposto ao diálogo, a apelar para outro alguém que lhe dê ouvidos.

## **Referências Bibliográficas**

[1] BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: “o mercado dos bens simbólicos”. Tradução Maria Lúcia Machado, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

[2] BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: “roteiro do poeta Ferreira Gullar”. Editora 34 – Duas Cidades, São Paulo, 2003.

- [3] CÂNDIDO, Antonio. **Recortes**: “Drummond prosador”. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1993.
- [4] ESCARPIT, Robert. **A revolução do livro**. Tradução Maria Inês Rolim. Editora da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1976.
- [5] FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. Coleção Polêmicas do Nosso Tempo: Editora Cortez, São Paulo, 1982.
- [6] GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 2004.
- [7] GULLAR, Ferreira. **Melhores Crônicas**: “O famoso desconhecido”. Ed. Global, São Paulo, 2004.
- [8] SÁ, Jorge de. **A crônica**. Editora Ática, Série Princípios, São Paulo, 2005.

### **Autora**

Maria do Socorro de Assis Monteiro – Doutoranda em Teoria da Literatura  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC RS  
E-mail: socorromont@hotmail.com