

Retórica, paisagem e comunicação: paisaginário e paisageria nas crônicas paulistas de Caio Fernando Abreu¹

Rhetoric, landscape and communication: landscapenary and landscapegery in paulista's chronicles of Caio Fernando Abreu

Carlos Alberto Magni²

RESUMO

Este ensaio propõe um modelo para o entendimento da percepção da paisagem pelos estudos da retórica, da argumentação e do imaginário aplicados às crônicas do escritor Caio Fernando Abreu. Parte-se do princípio de que a difusão de uma paisagem a torna uma construção retórica e que não está isenta de neutralidade. Ela vincula às suas representações tanto as crenças e as intenções quanto as paixões dos seus produtores. Serão propostos dois conceitos para a compreensão dessa experiência estética: **paisageria** e **paisaginário**. A paisageria é entendida como a força motriz e particularizada do sujeito discursivo. Há um produtor que percebe e comunica a sua paisagem ao *outro*: um mundo de metáforas e de símbolos no qual a retoricidade está em evidência. Já o paisaginário é um conceito ligado à intimação que o espaço exerce sobre a consciência e, ainda, à influência da paisagem sobre a imaginação humana.

Palavras-chave: Retórica. Paisagem. Crônicas. São Paulo. Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

This essay is an attempt to build a model for understanding the perception of the landscape through the studies of rhetoric, argumentation and imaginary, all of them applied to the chronicles of the writer Caio Fernando Abreu. The idea is to start with the following concept: when the perception of the landscape is communicated to someone, it comes with the beliefs, opinions, judgments and passions of the subject who produced this information. We propose two concepts to understand this

1 Artigo recebido em 20-3-11. Aprovado em 13-4-11.

2 Graduado em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e Doutor em Ciências Humanas pela USP. Membro do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação (Gerar/USP). Principais áreas de interesse: retórica e argumentação nos estudos da paisagem; percepção e representação social da paisagem estética e geográfica; paisagem literária e imaginário. *E-mail:* carlosmagni@uol.com.br.

esthetic phenomenon: “landscapenary” (landscape and imaginary) and “landscapegery” (landscape and imagery). The “landscapegery” (neologism) is linked to the individual force of the discourse, his needs, desires and retoricity: a world of metaphors and symbols. In the other hand, the “landscapenary” (neologism) offers to us the force of the space which influences the human consciousness. It introduce the study of some elements of the sensible landscape with can contribute to build the human imaginary.

Keywords: Rhetoric. Landscape. Chronicles. São Paulo. Caio Fernando Abreu.

A retoricidade da paisagem: quando uma paisagem é comunicada ao *outro*

Não se pode deixar de considerar que cada época faz a leitura dos fatos de acordo com o seu próprio modo de pensar, uma vez que eles comportam além daquilo que é dado, a maneira de os interpretar e de os comunicar.

(Lineide do Lago Salvador Mosca)



Foto 1 – Caio Fernando Abreu comemorando seu aniversário na redação do Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* (OESP). No fundo, de barba, o escritor e jornalista Ricardo Soares, à esquerda, e também de barba, o jornalista e poeta Moacir Amâncio

Fonte: Callegari (2008).

As experiências estéticas de Caio Fernando Abreu na espacialidade paulista são analisadas pelas paisagens literárias criadas pelos seus narradores. Essas percepções (paisagerias) figuraram em crônicas semanais em meados da década de 80 (séc. XX), no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Entendemos que a paisagem é tanto uma experiência individual quanto coletiva. Ela atinge a dimensão interpessoal quando a percepção é comunicada a outros sujeitos, seja essa experiência vinculada ao plano pessoal, ao estético ou mesmo ao científico. As paisagens construídas por essas narrativas são eminentemente subjetivas, imbuídas do espírito crítico e do caráter melancólico do cronista. Os narradores dessas paisagens estão imersos em um imaginário incisivo e perturbador. São sujeitos discursivos envolvidos com a inóspita face da paisagem paulistana e foram capazes de romper com o próprio material estético que compõe uma crônica: o presente, o humor e o cotidiano.

Dessa paisagem literária será estudada a sua força argumentativa à luz da Nova Retórica (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; BRETON, 2003) e pela eficácia argumentativa que toma corpo nas intenções e paixões que motivaram as escolhas e a difusão dessas paisagens.

A crônica será vista como um discurso pleno de retoricidade já que o cronista mantém com seu público uma relação tanto intelectual quanto afetiva e, ao mesmo tempo, também ajuda a vender o jornal. (LOPEZ, 2001). A paisagem sensível paulistana percebida pelo cronista corresponde a uma mudança nos modos de produção de vivência da cidade de São Paulo – a transição da cidade industrial à cidade de consumo e de serviço. É o seu primeiro período tecnológico, no qual a tecnologia e a informação são as bases da vida social. Essa nova organização social e geográfica (o meio técnico-científico-informacional) compreende, obrigatoriamente, a ciência, a tecnologia e a informação.

É durante esse período de reconfiguração da cidade de São Paulo que Caio Fernando Abreu escreve suas crônicas. A cidade de São Paulo começa a distanciar-se de uma cidade industrial para se tornar uma cidade de serviços e de tecnologias. Essa nova configuração traz, em seu bojo e, novamente, uma dissolução de formas da cidade e, conseqüentemente, suas angústias e seus desconfortos compartilhados por toda uma comunidade. (SANTOS, 2001). Sob o ponto de vista metodológico, a paisagem estética presente nas crônicas será analisada considerando-se a sua retoricidade, tomando-se em consideração o seu auditório como sendo, por excelência, o espectador, tendo como sistema de avaliação o belo e o feio e, como finalidade, o elogio e a censura. (REBOUL, 1998; MOSCA, 2001).

Paisagínario e paisageria: estrutura retórica da paisagem

A paisagem cultural é um conceito envolvido em grande plasticidade e carregado de polissemia. A partir do ponto de vista daquele que a observa ou da posição de quem a analisa, já podemos encontrar algumas cristalizações conceituais que encaminham à construção de sua representação. Assim, a mesma paisagem sensível – aquela original e ligada ao mundo real – receberá inúmeros revestimentos significativos, seja ela tratada como paisagem estética, geográfica, histórica, etc. Grosso modo, a paisagem cultural é uma representação tridimensional do espaço: suas imagens são resultantes de complexo jogo de figuração que envolve iconização, estilização, alegoria, símbolo e conceito. (BERTRAND, 2003).

É produto da consciência humana que, por refinados percursos psicológicos, incluindo aqui imaginação, tomam formas outras daquela paisagem original e sensível. As paisagens literárias estão eminentemente condicionadas à criação humana. Daí, a prevalência de estarem coladas não apenas à dimensão do real, mas também condicionadas à força da dimensão psicológica do imaginário humano, portanto podendo se distanciar, ao bom grado de seus construtores, daquela paisagem sensível original. (SALES, 2005).

A paisagem com a qual lidamos é aquela que toma corpo a partir de uma perspectiva comunicativa. Ela é entendida como um dos argumentos sedutores que promovem a adesão dos leitores às intenções e às preocupações de seu produtor. Buscamos a retoricidade da paisagem (paisageria e paisagínario) explorando a sua capacidade de comoção pelas afeições. Dentro da nossa abordagem, estamos preocupados, sobretudo, com a circulação da paisagem literária dentro de certa comunidade discursiva. Assim, tomaremos as crônicas de Caio Fernando Abreu e o seu público – no caso o paulista – e as percepções e as vivências da paisagem paulistana.

Assim, as palavras **paisageria** e **paisagínario** estão correlacionadas à retoricidade e ao poder de adesão e sedução presentes tanto na paisagem quanto no imaginário por ela produzido. Conceitos que exploram não se confundem com uma paisagem construída, seja ela sensível, seja ela simbólica, uma vez que são conceitos ligados a procedimentos da construção da paisagem retórica, da mesma maneira que o paisagínario é a relevância persuasiva de uma criação sugestionada pela dimensão criativa do homem (imaginário). Eminentemente comunicativos e retóricos, os termos *paisageria* e *paisagínario* estão ligados ao *ethos*, ao *logos* e ao *pathos* dos sujeitos discursivos que tomam a paisagem como uma construção retórica.

Assim, a **paisageria** passa a ser entendida como o caráter subjetivo e intencional presente na construção de uma paisagem estética. Daí a sua maleabilidade afetiva, as crenças e as convicções dos seus produtores e também a sua liberdade em reação a elas. Assim, as **paisagerias** estão lado a lado das preferências, dos valores e das decisões desses sujeitos. Pertencem ao mundo do provável, do crível e estão próximas do *ethos* ou da autoimagem criada pelos sujeitos discursivos. É uma força motriz estética que recria a realidade e faz valer uma ideia e uma visão de mundo. (MOSCA, 2001). Já o **paisaginário** associa-se ao *logos*, àquilo que se referencia dentro da discursividade paisagística; é o recorte de uma realidade espacial, no entanto, que também está ligada às intenções e às decisões do sujeito discursivo uma vez que é esse sujeito que recorta e, posteriormente, recobre de afetos esse mundo recriado. (TUAN, 1980). O **paisaginário** é o momento discursivo mais próximo do mundo empírico e dele preserva características tanto geográficas quanto sensoriais. Pode ser entendido como uma abordagem metonímica do mundo e, pelo seu caráter de intimação e influência sobre a imaginação humana (DURAND, 1993), assume um força decisiva na percepção e na criação de uma paisagem. (MAGNI, 2009).

Dentro da análise que se segue, será apresentada a inóspita paisagem tecnológica paulistana, seu **paisaginário** de **finitude**, e as **paisagerias** de **desalento** e **desesperança** dos narradores de Caio Fernando Abreu.

A construção retórica da paisagem

A paisagem, esquivo produto da consciência humana (LOPEZ, 2001), em absoluto, se esgota apenas nas breves vivências de olhares distraídos lançados a lugares conhecidos ou visitados. Essa experiência pertence a várias dimensões, passa pelo homem comum, pelo cientista e toma corpo numa maleabilidade mais intensa ao atingir a experiência estética. (BIRILLI, 1994). Dessa maneira, numa dimensão bastante particularizada, naquela do homem comum, a paisagem é passível de ser apreendida pela consciência do sujeito promovendo alterações de visão de mundo e mesmo de mudanças de ordem psicanalítica. (NAGELSHMIDT, 1996). Sob um olhar mais objetivo, para os cientistas da Terra, ela pode desvendar tanto os modos de produção econômica de uma região quanto deixar entrever modos de viver de culturas inteiras. (BAILLY; SCARIATI, 1990; BÉGUIN, 1995). Se procurarmos entendê-la pela sua subjetividade, encontraremos uma paisagem que não é somente um vetor para a exploração da espacialidade, mas também se constrói como signos de entendimento da corporeidade humana, de suas apreensões e de sua entrega ao

mundo; é o “ser” posto diante desse mundo, perpassado por ele e dele sendo um constituinte. (MERLEAU-PONTY, 1999). Quando atingimos a experiência estética da paisagem, atingimos também o seu momento de maior tensão significativa. O recorte paisagístico, elaborado por esses sujeitos discursivos, vincula a essas construções culturais tanto objetos espaciais quanto convicções, opiniões e visões de mundo, apreciações e julgamentos plenos de retoricidade, em que há a possibilidade de sedução, de fascínio e de crenças em geral. (MAGNI, 2009).

A partir desse momento, temos acesso ao mundo do que é verossímil, afastamos da dureza do encontro com o “mundo da verdade”. A paisagem apresenta-se como material estético para a construção de um discurso retórico; uma discursividade que busca a eficácia (formas de discurso, o modo, os procedimentos de avaliação) como valor na produção do sentido. (MOSCA, 2001). Assim, a retoricidade da paisagem ganha a sua maleabilidade e complexidade quando esse fenômeno é entendido na comunicação entre os sujeitos, considerando-se suas distâncias e proximidades, conflitos e expectativas.

Literatura e imaginário da finitude

Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais suas paredes ressudam de fantasmas: os sonhos do progresso e da racionalidade estão repletos de pesadelos.

(Italo Calvino)

A literatura para Calvino é – dentre tantas outras significações que ela tenha ou possa vir a ter – um esforço de superação dos limites impostos pela sua própria materialidade. Fala-se, então, de transpor as fronteiras estabelecidas pela linguagem. A agitação do escritor, dessa maneira, é também um esforço em expandir um número – já finito e conhecido – de combinações de palavras e de imagens. Então, nasce a vontade de dizer aquilo que ainda não foi dito, de narrar aquilo que, para a própria literatura, ainda é ignorado e inapreensível. A partir de então, Calvino encaminha uma discussão em torno das propriedades da narração e de sua capacidade de permear a esfera do impalpável e do interdito. As significações linguísticas não são as únicas presentes nos jogos combinatórios empreendidos pelos escritores; há, ainda, outras que jazem latentes ao texto, às quais a literatura permite uma concretude expressiva. Essas significações ramificam-se dentro da cultura e mantêm uma estreita ligação com o contexto social. Nesse panorama, as narrativas surgem como testemunhos dessas múltiplas expressões.

Eis que minhas duas teses se unem: a Literatura é um jogo combinatório que obedece às possibilidades intrínsecas ao seu próprio material, independentemente da personalidade do autor; mas é um jogo que num certo momento se acha investido de uma significação inesperada, de uma significação sem correspondente no nível lingüístico em que nos encontramos, mas que brota de um outro nível e coloca em jogo, nesse outro nível, uma coisa que lhe é cara, ou que é cara à sociedade à qual ele pertence. (CALVINO, 1971).

O nosso empenho é transpor as fileiras do cotidiano narrado pelas crônicas e nelas apreender aquilo que a paisagem sugere ao seu observador; e, ainda, entender como as percepções passam a integrar um grande cenário por meio do qual se apreende parte do mundo: no nosso caso específico, a urbanidade paulistana sob seus aspectos entrópicos e desorganizadores.

A partir de um ideário de progresso e modernidade, quer-se reconhecer vibrações de mitos ofuscados e adormecidos, tesos por camadas de racionalismo e tecnologias e que tomam corpo no discurso persuasivo de Caio Fernando Abreu.

Assim sendo, quando se toma o espaço paulistano como objeto de interpretação da realidade, não se tarda em reconhecer a recorrência de algumas imagens de decadência e de torpor: são frases que desnudam fantasmas ocultos, resquícios de uma imaginação coletiva ainda propensa a catástrofes e à destruição. Dessa maneira, a paisagem paulista é narrada como um cenário destituído de beleza: suas ruas não se prestam a um deslocamento seguro, o céu, encoberto por grossas camadas de poluição, suprime do homem um dos seus grandes temas poéticos, a hostilidade dilata-se sob diversas formas de agressão e, ainda, a aglomeração de pessoas provoca claustrofobia.

Porque está demais, querida Sampa. E sempre penso que pode ser este agosto, mês especialmente dado a essas feiuras, sempre penso que pode ser o tempo, tão instável ultimamente. Sempre penso que pode ser qualquer coisa de fora, alheia à alma da cidade – para que seja mais fácil de perdoar, esquecer, deixar para lá. Não sei se é. As calçadas as ruas estão esburacadas demais, os táxis tão hostis a pobres pedestres como eu... Cada vez mais difícil se mexer pelas ruas da cidade – e mais penoso, mais atordoado e feio.³

Paisagem e estética confrontam-se. Quando há a possibilidade de existência de uma, a outra se oculta sob os aspectos da decadência e da deterioração. É sob essa ótica que a paisagem paulistana é narrada por Caio Fernando Abreu, em crônica de 20 de agosto de 1986. Ressalta-se que estamos no inverno paulistano, com pouca umidade e poucas chuvas, o que sempre intensifica os problemas relativos à poluição. É desse agosto do qual se fala – um inverno – não daquele poético

3 Caio Fernando Abreu, *Calamidade pública*, 20.8.1986, *O Estado de S. Paulo* (OESP).

no qual a natureza se recolhe, mas de um inverno no qual há uma supressão da natureza, no qual só há uma aridez sufocante e imobilizadora.

Nessas narrações, não se tem apenas um levantamento da materialidade precária que compõe a paisagem paulistana. O cronista cria, a partir do que vê e vive, cenários constelados em torno de um imaginário de caoticidade e de preocupações: a consumação do tempo e a finitude da própria história humana. Desse modo, a paisagem paulistana, moderna e tecnológica traz à tona apreensões sob a forma de imagens remotas e desconcertantes; diríamos mesmo que são aflições de ordem mística e atemporais e que, não obstante isso, jazem latentes e submersas sob os tecidos urbanos de uma sociedade progressista e científica.

Feio é a palavra mais exata. A feiura desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, bíblicamente. Uma feiura maior, mais poderosa e horrorosa que as das gentes, que a das ruas. Uma feiura que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiuras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela. Sobre nós, feito uma aura. Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão.⁴

A paisagem de São Paulo aparece, de certa maneira, como uma figura metonímica de um mundo tecnológico complexo no qual imperam os horrores de uma finitude indesejável. Esse recorte da paisagem de São Paulo será o nosso **paisagário**, um **paisagário tecnológico** e **progressista**. Se, por um lado, em vista da sua estruturação tecnicista, a espacialidade paulistana solicita de seu observador um posicionamento objetivo e prático, por outro, quando esse espaço moderno é vivido, emerge, à consciência dos seus cronistas, uma profusão de imagens que são, verdadeiramente, antíteses de uma ideologia científica; são imagens que retomam apreensões e até mesmo medos enraizados em períodos arcaicos da civilização humana. Caio Fernando Abreu, ao enfrentar esse paisagário, dá vazão às angústias provocadas pelo sentimento de decadência ligado à materialidade precária que dá unidade à urbanidade de São Paulo. Assim, temos algumas imagens saturadas de significações míticas que rompem com a praticidade que impera nas cidades tecnológicas. De tudo se conclui que os cronistas, ao se fundirem à paisagem com a qual lidam, deslizam a um *ethos heroico* quase trágico ao enfrentarem as adversidades de um destino inóspito, heróis que não recuam em face do perigo, mesmo vislumbrando a ineficácia e a inoperância de suas ações.

Mas *Anjos do Arrabalde* me ganhou. Por trás do perfil de três professoras de subúrbio (com Betty Faria sensacional: se Elza Soares é nossa Tina Turner, Betty Faria é a nossa Jane Fonda), rola um dos retratos do Brasil mais atuais e cruéis que vi nos últimos tempos. Cruel e realista: cheio de violência, miséria, machismo, preconceito. Saí abalado. Na noite abafada de Sampa, aqueles anjos estavam soltos em cada esquina, em cada cara que

4 Caio Fernando Abreu, *Calamidade pública*, 20.8.1986, O Estado de S. Paulo (OESP).

passava atrás das vidraças dos ônibus em direção aos arrabaldes. Nenhuma alegria, neles ou em mim. E em você? Na noite abafada de Sampa, de volta a Sampa, depois de uma semana tentando negá-la, os jardins exibindo manchete sobre a moratória, continuei a me perguntar: o que está havendo com este país? E todos responderam, com esse desinteresse trágico que também ando sentido. Ora dengue, meningite, Aids, caos econômico, falta de amor, falta de esperança, falta de futuro. Se alguém acrescentar “normal” eu grito.⁵

Nesses trechos, deparamo-nos com algumas imagens míticas apresentadas de maneira um tanto diluída pelos temas centrais. Narra-se o cotidiano dentro de uma urbanidade tensa, porém se recorre a imagens penetradas de uma significância religiosa que são metáforas de uma crise relacionada à vivência de um espaço inóspito. Assim, para melhor narrar suas paisagens, os cronistas servem-se de imagens aparentemente inofensivas, quase descontraídas, apesar de serem imagens arraigadas à cultura desde tempos imemoriais. São referências que encerram em si outros discursos espessos que nos deslocam a um tempo e a um espaço mítico.

Observamos a construção de uma paisagem imaginária sob a forma do Éden (anjos), ou ainda temos a descrição da organização urbana como sendo uma sucursal do inferno e, ainda, a caracterização das feiuras da cidade como sendo originárias de pragas bíblicas. As nossas análises recaem, sobretudo, na leitura desses discursos internos a um texto denominado por Barthes de transescritura.

Oh, meu Deus, eu andava ontem pelas ruas de São Paulo quando alguém me olhou nos olhos com dureza, disse algo cruel e frio e foi-se, seguiu em frente, desapareceu. “Não sou boa e pura, sou apenas carne, carne frágil e efêmera”, mas por que tão duro olhar, e palavras tão cruéis?⁶

Para Barthes (1971), as linguagens apresentam-se sob um ciframento a que ele nomeia de “compacidade”, ou seja, são tecidas de hábitos, de repetições, de estereótipos, de palavras-chave, etc. Assim, Barthes reconhece nas linguagens um caráter estrutural de maleabilidade, uma característica que pode facilitar ou desafiar o seu entendimento. Logo, há linguagens mais sociais, como, por exemplo, o discurso mítico, que se apresentaria sob a forma de uma linguagem muito encorpada, de uma homogeneidade quase inalterável. Por outro lado, os textos literários apresentam-se mais ligeiros e arejados, um tanto livres de *contrações coletivas* e, portanto, destituídos de uma obrigatoriedade de apenas reproduzir os ditos e as estruturas dominantes de uma ideologia. O que lhe confere, então, uma possibilidade de operar em si uma guerra de sentidos. Para Barthes, isso significa combater e limitar os sentidos do mito.

5 Caio Fernando Abreu, *Anjos da barra pesada*, 25.2.1987, O Estado de S. Paulo (OESP).

6 Caio Fernando Abreu, *Calamidade pública*, 20.8.1986, O Estado de S. Paulo (OESP).

Preserva-se de Barthes (1971) a teoria de que os mitos se alargam até o nível linguístico das frases e, portanto, podem estar presentes em inúmeros discursos (desde o literário até o publicitário), e ainda eles podem estar estribados em formulações de várias ordens: psicanalíticas, etnológicas, análise ideológica, etc. Porém, nos separamos das suas teorias no momento em que, para Barthes, o *Mito* é encarado como algo do qual se deva desconfiar dada a sua capacidade de se reinventar e ser portador de ideologias contemporâneas. A mitoclastia promovida pelo pensamento de Barthes, sem dúvida, mostra os ardis ideológicos aos quais a cultura está submetida. No entanto, a perspectiva desta análise parte do princípio de que o *mito* pode se desdobrar em múltiplas significações retóricas, ampliando o próprio entendimento dos textos nos quais eles estão presentes, sendo abordados como uma chave para o conhecimento. Dos mitos oriundos dos textos, quer-se atingir significações que ampliem a compreensão da retoricidade das paisagens tecnológicas, tentando restituir-lhes um sentido perdido ou oculto pelas imposições de ordem pragmática.

O mito deve, com efeito, ser tomado numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante, e esta teoria, apoiada sobre as formulações da etnologia, da psicanálise, semiologia e da análise ideológica, deve alargar o seu objeto até a frase, ou melhor ainda: até as frases (ao plural da frase); entendendo assim que o mítico está presente por toda parte onde se faz frases, onde se conta histórias (em todos os sentidos das duas expressões): da linguagem interior conversação, do artigo de jornal ao sermão político, do romance (se é que resta algum) à imagem publicitária; todas as palavras poderiam ser recobertas pelo conceito de *imaginário* lacaniano. (BARTHES, 1971).

De maneira geral, estamos cientes de que as imagens de caráter religioso, às quais já fizemos referências, em absoluto, podem ser interpretadas como uma negação a uma sociedade tecnológica. Em rigor, não poderíamos, realmente, alinhar mitos religiosos em posição de confronto direto com um ideário de pensamento progressista. Pelo contrário, historicamente, eles estão, até mesmo, muito próximos.

Um grande exemplo da concomitância dessa convivência foi a interpretação dada por Joaquim de Fiore (século XII) sobre a unidade e a essência do mistério da Divina Trindade Cristã. Segundo o historiador Delumeau (1997), o entendimento de Joaquim de Fiore sobre esse mistério nos fornece um modelo histórico de interpretação do mundo a partir da essência da própria Trindade, ou seja, a do Pai, a do Filho e a do Espírito Santo. Assim, há uma distinção entre as três idades que representariam o devir da humanidade. Assim, teríamos o tempo “anterior à graça”, aquele da lei natural e mosaica; o segundo tempo propriamente dito “da graça”, tempo marcado pela vinda de Cristo; e, finalmente, temos o terceiro tempo, representado por uma “gra-

ça maior” no qual triunfará a sabedoria do Espírito. Estamos diante de um desenvolvimento da história que se reveste de um caráter progressivo, quase pedagógico que conduz a humanidade a sucessivos estágios de claridade.

Quando Durand (1996) desenvolve a noção de “bacia semântica”, que seria, grosso modo, o repertório de imagens e de mitos mais característicos observados em um dado momento sociocultural e histórico, refere-se às contribuições do pensamento *joaquinista* como sendo de importância capital na constituição do pensamento científico e iconoclasta da sociedade ocidental. Para Durand, quando exploramos os mitos primordiais da nossa sociedade, eminentemente *faustiana*, encontramos, no seu cerne, o pensamento de Joaquim de Fiore. Assim sendo, nossa sociedade está dirigida pela ideia da história como sendo um processo de desenvolvimento alcançado por etapas, rumo a um futuro sempre promissor, recoberto pela noção de supremacia da evolução, do refinamento e do progresso.

Comme si les moments sémantiques et leurs phases se détachaient, pour commencer, sur le fond immémorial d'une culture, sur l'océan mythique primordiale, "insondable", comme l'écrit Thomas Mann. Or, le "bassin sémantique" le plus vaste, le plus océanique si je puis dire, qui constitue le lit constant de la pensée faustienne de l'Occident, est bien le joachimisme et son héritage. (DURAND, 1996).

O que procuramos salientar é o caráter dinâmico que circunda as imagens míticas, incluso aqui o que Durand chama “plurivocidade”, ou seja, a multiplicidade de vozes internas a um mito. Assim sendo, se apenas reconhecêssemos alguns *mitemas* de um discurso, se apenas fizéssemos um levantamento dessas imagens obsessivas, sem procurar nelas uma problemática que viabilizasse uma análise mais profunda, tudo isso de pouco nos valeria, uma vez que o caráter flexível do mito pode promover grande ambiguidade interpretativa, colocando-nos em face dos perigos já descritos por Barthes (1971).

Enfim, ao perseguirmos nas crônicas algumas imagens reincidentes, nos deparamos com um temário muito recursivo e até mesmo insistente: a elaboração de um *paisaginário* de finitude absoluta da história humana. Assim, temos uma paisagem urbana que nos traz à memória antigas apreensões correlacionadas ao fim dos tempos.

De maneira geral, os mitos que se impõem pela exploração do medo em relação à finitude aparecem indistintamente em diversas épocas e em múltiplos lugares. Portanto, o seu afloramento no seio de uma sociedade urbana tecnicista pede o seu entendimento.

Em nosso caso, esse fenômeno de afloramento mítico evidencia-se pela aparição de imagens de finitude que ganham corpo social pelas crônicas: divulgação cultural de propagação eficiente cuja abrangência e penetração são de ordem coletiva. É assim que temos de Caio Fernando Abreu, narrativas de uma aurora quase apocalíptica na cidade de São Paulo. A despeito de se tratar de uma crônica que oculta entre suas linhas um episódio amoroso – a parceria amorosa era para o cronista tema obsessivo – a tragédia pessoal do desencontro afetivo é narrada dentro de um *paisagismo* essencialmente decadente, palco da afluência de uma imaginação sombria e temerosa. Da materialidade do espaço paulistano resta apenas a sujeira de suas ruas, pois, aos olhos do narrador, esse espaço torna-se uma paisagem surrealista, na qual imagens oníricas mesclam-se a uma realidade precária, exigindo-nos dobrada atenção no deciframento de uma paisagem irreal, povoada de seres fantásticos e enigmáticos. O *espaço vivido* paulistano fornece ao narrador um *paisagismo* ideal para a projeção de fantasmas ocultos, tanto coletivos quanto individuais. A *paisagem* aqui é de tal maneira angustiante e desoladora que cria uma atmosfera de fim de mundo, nitidamente apocalíptica. A ampliação considerável dos sentimentos de solidão e de desalento, aparece no texto que segue:

Tinha roxo e rosa no céu. Até as latas cheias de lixo na rua deserta pareciam vagamente douradas. Fez com que caminhássemos a pé, para olharmos o céu. E enquanto eu olhava o céu limpo da cidade suja, interpunha entre nós seu primeiro muro de palavras. Confusas atormentadas, sobre tudo e sobre nada: palavras amontoadas uma sobre as outras, como se amontoam tijolos para separar alguma coisa de outra coisa...

Quando o tempo passasse um pouco mais, nos surpreenderíamos ainda juntos em outra madrugada, minha cabeça repetiria tonta e lúcida. “Éramos tão pálidos, e nos queríamos tanto”. Éramos pálidos naquela primeira manhã entre as latas de lixo da rua deserta, caminhando em direção ao dia de hoje...

Lembro que olhando para cima, descobri entre o roxo e o rosa das nuvens um anjo também pálido, magro e de barba por fazer, vestido de negro, com um leve sorriso nos lábios, vertendo uma gota de mel sobre nossas cabeças.

Olhei para fora de mim e não consegui localizar ninguém no meio das vibrações da cidade suja. Olhei para dentro de mim e só havia sangue. Derramado, como nas cirandas.

Queria acordar, mas não era um sonho.

Então localizei outra vez aqueles mesmo anjos parados entre as nuvens. Estava de branco, agora, mas nem nenhum sorriso nos lábios severos, em suas mãos havia um jarro de ouro. De dentro dele chovia um mar de sal sobre minha cabeça. Por quê? – eu perguntei. O anjo abriu a boca. E não sei se entendo o que me diz.⁷

7 Caio Fernando Abreu, *Infinitamente pessoal*, 1.7.1986, O Estado de S. Paulo (OESP). A crônica é um gênero cuja feitura é caracterizada pela rapidez da sua produção. O cronista é pressionado pelo tempo veloz dos meios de comunicação a que seus textos são submetidos e apreciados. Sempre cada vez mais exigidos no quesito agilidade e ligeireza, a pena do cronista corre ao sabor do seu pensamento e em alinhamento à urgência da entrega das suas crônicas. Quase não há tempo para revisões e cuidados preciosos com a língua, erros formais, então, não são raros. Essa realidade é relevante quando se estuda esse gênero literário, uma vez que ele é também parte integrante dos fenômenos e das técnicas de comunicação de massa, no qual o tempo do instante imediato é força motriz.

No mito do apocalipse, encontramos uma descontinuidade radical que opera em dois níveis de realidade: o primeiro é uma dimensão da ordem terrestre, e o outro é seu par oposto; assim sendo, se manifesta em uma realidade celeste. Esse mito traz à tona a existência de tensões inconciliáveis que excluem qualquer forma de transformação gradual. Assim, em tal narrativa, constatamos um presente sombrio que, de maneira abrupta, avança sobre um futuro luminoso. Nos olhares dos teólogos, o apocalíptico recobre realidades literárias, históricas, políticas, religiosas e sociais complexas.

Para nós, o que se torna importante é resguardar a relevância da movimentação do imaginário coletivo, pois ele encontra amarras numa realidade objetiva e material. Assim sendo, defendemos a ideia de que parte desse imaginário revela-se por meio da paisagem paulistana. Essa espacialidade – corroída, imersa em sujeira e poluição – sugere as mesmas imagens das tradicionais redações apocalípticas: sofrimentos, perseguições e punição. (KARAKASH, 1998). O que nos cabe aqui é alinhar essas imagens literárias em um raciocínio que recupere as significações profundas dos mitos relacionados ao fim (seja ele cósmico ou humano), ao mesmo tempo que estabelecemos suas relações com um regime imaginário que inclua a paisagem vivida como fomentadora de algumas de suas ordens.

Paisaginário e paisageria da finitude **em Caio Fernando Abreu**

Eu ando pelas ruas com meus confusos sentimentos e penso: “Não, morrer não vale a pena, oprimir não vale a pena”. Mas há um olhar meu Deus que me fere e diz: “É você, não eu, quem me olha com tal olhar e me diz palavras duras.”

(Caio Fernando Abreu)

Esse narrador apocalíptico se encontra *in culpa* e, ao mesmo tempo, acusa a paisagem cuja estrutura lhe é perturbadora. Quando traz à tona mitos coletivos de transformação e de mudanças, deixa evidente que não apenas a paisagem, mas também o próprio narrador está contorcido e tencionado pelas inovações e alterações do *paisaginário* que narra. Poderíamos dizer que, em termos de uma semiótica aplicada aos narradores, há uma disjunção entre sujeito e objeto. O *ethos* aqui é recoberto de amargura e de impotência diante da impossibilidade concreta de estabelecer contatos mais humanos e calorosos. Ele é vitimado pela contradição de estar envolto em uma espacialidade que abarca milhões de pessoas e, ao mesmo tempo, produz um anonimato dilacerante e cruel. A solidude do narrador, leveza poética

inerente à própria natureza da arte da escrita, perde-se em meio a um *paisagário* feroz e segregador. Esses recortes da paisagem paulistana são alinhados por uma *paisageria* da solidão, paixões de um narrador impotente diante da entrega de si mesmo ao mundo.

O narrador do espaço paulistano é um narrador aflito, cujas manifestações de pesares multiplicam-se na mesma proporção em que cresce sua impotência diante da insatisfação com a sua paisagem cotidiana. Ao que nos parece, o narrador dessas crônicas é depositário de uma grande intensidade afetiva correlacionada a uma contrição coletiva; assim sendo, se demonstra frustrado e arrependido diante do curso que toma a sociedade tecnológica, que burla e logra o equilíbrio da natureza. Esse temário pessimista deixa entrever não apenas a ineficiência da modernidade em lidar com o seu espaço, como também revela o estado de compunção dos próprios escritores. Assim sendo, o tom desalentador dessas *paisagerias* constrange os cronistas que desconfiarem tanto desse novo mundo tecnológico quanto da eficiência da sua arte.

O narrador das crônicas de evasão está como que se protegendo de um universo exterior cuja realidade, de caráter trágico, lhe causa torpor. O universo fictício que cria surge como uma possibilidade de enfrentamento de uma realidade intratável.

Estamos diante de um narrador cujo *ethos* está ameaçado e que, por isso, se entrega a imagens inconscientes de maneira similar ao que ocorre em antigos textos de redatores visionários. De maneira geral, os visionários, tanto quanto os esquizofrênicos, entregar-se-iam às imagens de seu inconsciente como o resultado decorrente de uma total incapacidade de enfrentamento da ameaça do mundo exterior. Assim, desse dualismo entre dois mundos, um externo e outro interno, dessas dimensões inconciliáveis, nasceriam os fantasmas representativos de um imaginário de fim dos tempos. Porém, aliviando-nos de um caráter meramente patológico, as interpretações podem ter um desdobramento de entendimento e de esclarecimento de como funciona a psicologia de um indivíduo ou de um grupo.

Mais il est difficile d'admettre que tous les rédacteurs d'apocalypse aient été des psychotiques! G. M. Martin propose de comprendre l'apocalyptique comme la réaction à une menace réelle pesant sur l'identité d'un individu ou d'un groupe. Quand le menace est très grande, elle rend fou, car elle met en crise la structure de être-au-monde, et l'horizon se ferme. La "solution" consiste alors à se protéger des agressions de l'extérieur en substituant un univers fictif à une réalité impossible à changer. (KARAKASH, 1998).

Assim, em algumas crônicas paulistanas, temos por vezes um narrador cujo *ethos* é eminentemente visionário e que quebra, por sua vez, a unidade temporal peculiar à crônica: o presente. O medo do mundo, que para nós tem como cenário a paisa-

gem paulistana, evoca no narrador as mesmas apreensões a que foram submetidos os redatores de textos apocalípticos. O narrador, sob forte interferência de um *paisaginário* cindido, vê-se vitimado por sentimentos de fraqueza e de fragilidade. A crônica perde, momentaneamente, o seu caráter prosaico para assumir uma dimensão ritualística de caráter profético. O narrador projeta-se no tempo e cria um universo fictício, aquele pleno de fantasia futurista no qual é capaz de projetar não apenas uma paisagem deteriorada, mas também sentir-se apto a narrar uma sociabilidade insípida, de terrores, de misérias e de violências. O narrador dessas crônicas proféticas reveste-se das mesmas instrumentações e formas narrativas das quais os antigos redatores visionários se utilizaram. Em ambos ressoa o mesmo conteúdo arquetípico centrado na inquietação do homem em face do seu próprio futuro e destino.

Como no exemplo dos contos de fadas, observa-se o *retorno do recalcado* que se faz presente pela exploração da ordem do *maravilhoso*, ou seja, fala-se dos recursos do fantástico e do sobrenatural estruturadores dessas narrativas. (VIERNE, 1989). Quando alguma escritura nos põe em face dessa dimensão profunda da consciência humana, somos, por vezes, obrigados a enfrentar alguns *fantasmas arcaicos* escondidos sob camadas de ideologias ou de práticas sociais. São sob essas *paisagerias* de desalento que Caio Fernando Abreu serve-se de um narrador profético para tecer um cenário futurista da cidade de São Paulo povoado de fantasmas coletivos de destruição, no qual o fim do mundo humano está intimamente ligado a uma paisagem hostil, cujo ar irrespirável é metáfora de uma consciência sufocada por uma modernidade abrupta e violenta.

Fico fazendo medonhas fantasias futuristas. Lá pelo ano 2000, pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais – muito, muito mais – encha de mendigos morando pelas ruas. Encha com *gangs* de pivetes armados até os dentes, assaltando e matando, imagine incêndios incontroláveis, edifícios abandonados ocupados por multidões sem casas. Por sobre tudo, espalhe um ar irrespirável, denso de monóxido de carbono, arsênico e sei lá quais outros venenos que li outro dia que o ar de São Paulo tem. Nem luz nas lâmpadas, nem água nas torneiras. E filas – maiores que essas de agora – para conseguir leite, carne, pão, arroz, feijão. Imagine em cada olhar mais demorado a sombra da morte, não do encontro ou da solidariedade.⁸

Por meio do lapso temporal, criado pelas suas narrativas, esses narradores recuperam rituais de uma ancestralidade arcaica e os insere em uma metrópole tecnológica. Ao assumir posições semelhantes àquelas dos antigos redatores dos mitos de finitude, passam a exercer, mesmo que discretamente, as mesmas atitudes que outrora exerciam os homens daquelas sociedades. Os mitos primordiais exerciam funções

8 Caio Fernando Abreu, *Calamidade pública*, 20.8.1986, O Estado de S. Paulo (OESP).

muito superiores às simples erupções patológicas de instintos ou elaborações fictícias portadoras de bestialidade e infantilidade. Esses mitos são, hoje, sobretudo, reconhecidos como fenômenos de cultura e de criação de espírito. (ELIADE, 1972).

Em tais sociedades arcaicas, esses mitos – instâncias integradoras do psiquismo tanto individual como coletivo – eram, de tempos em tempos, vivificados via ritos, o que vale dizer que, em determinadas épocas (em sua maioria no inverno e nas noites), essas sociedades renovavam seus mitos fortalecendo, assim, suas práticas sociais e reafirmando o sentido da própria existência. Para nós, cuja sociedade é eminentemente histórica, os fatos passados são rememorados como eventos constituintes da sociedade, porém não são jamais revividos. Não obstante essa constatação, os narradores modernos – a partir de uma crônica de nuances oraculares – são anunciadores de uma destruição de mundo; empreendem um salto de qualidade temporal; trabalham com uma suspensão do tempo cronológico com a intenção de atingir o *outro*, aquele *atemporal*, muito similar às vivências dos rituais arcaicos.

Conclusão

A diversidade do tecido urbano paulistano é uma das suas características mais marcantes, constituindo-se mesmo em um grande obstáculo quando se intenta uma busca por uma representação coletiva dessa paisagem. Porém, quando a paisagem paulistana se torna um espaço estético, alguns desses tecidos, em detrimento de outros, estão (são) amplamente valorizados pelos cronistas. Ao estudar as crônicas de Caio Fernando Abreu, podemos claramente identificar esses recortes retóricos, escolhidos por seus narradores como que para se constituírem em verdadeiras provas das vivências das percepções do cronista: o *paisagário* da finitude.

Esse *paisagário* agrupa alguns elementos constitutivos da malha metropolitana e que se destacaram pela sua incidência nos textos e também pela forma como são tratados. Assim, a cidade é narrada por meio dos sons que ela produz: agudos demais, extenuantes demais, ensurdecadores demais; da forma de suas construções: colossais e esmagadoras; do deslocamento acelerado que ela impõe àqueles que nela vivem; da pouca qualidade ambiental que ela promove; da impossibilidade de que o espaço promova encontros e hospitalidade. Para os cronistas, agentes culturais formadores de opinião, despreocupados que estão com uma análise científica do espaço, poucas vezes sentem-se obrigados a localizar precisamente os tecidos urbanos que são narrados.

Se, por um lado, a matéria bruta da paisagem paulistana desorganiza e tumultua seu narrador, por outro, atinge neles camadas psicológicas profundas, passando a movimentar tanto a imaginação quanto suas atitudes em face do *espaço vivido*. São *paisagerias* de desalento, parte imaterial de uma paisagem, presente na consciência do seu observador, plenas de retoricidade que exercem sua sedução e seu encantamento sobre o *pathos* daqueles a que se destinam: os leitores do jornal. Essa *paisageria* ganha um *status* de independência em relação ao espaço que a originou, pois migra com o seu observador. Essa *paisageria* estaria calcada na possibilidade de o narrador não se ater aos olhares objetivos, aos referenciais concretos e palpáveis do seu mundo. Portanto, é uma força de retoricidade argumentativa que está na gênese da criação de uma paisagem. Daí sua faculdade de se apresentar em um determinado momento, para, depois, se ocultar na consciência do seu narrador. Assim, as representações sociais que essas paisagens carregam podem estar abrigadas na consciência individual ou na coletiva. A paisagem cultural paulistana pode ser caracterizada como uma daquelas que permite a ambivalência em suas percepções; assim sendo, pode alojar diversas representações latentes, portanto parcialmente ocultas, de um mesmo espaço. A espacialidade paulistana conserva em si inúmeras antinomias. Ela pode, ao mesmo tempo, incutir nos seus narradores sensações divergentes, o que dificulta o próprio entendimento do fenômeno. Daí, a importância de decifrar, dentre essas percepções díspares, uma que permita a transcendência das visões pessoais e transitórias. Um exemplo dessa complexidade está contido na crônica de Caio Fernando Abreu, de 29 de outubro de 1986, na qual convivem beleza e feiura.

la saindo do cinema, meio aflito com a viagem paranóica de Martin Scorsese, em *After Hours*. Um rapaz desconhecido passou e perguntou se eu era o Caio. Quis responder suponho-que-sim, ou estou tentando ser, ou o-que-é-que-você-quer-dizer-com-isso? Melhor não complicar. Falei que sim. E como vai sua namorada? – ele perguntou. Que namorada? – perguntei de volta, sem conseguir – ai! – lembrar de nenhuma. São Paulo, ele falou. Não precisei pensar muito para dizer: “Ela está ótima”. Saí lembrando de algo que escrevi aqui faz tempo, sobre a feiura dessa *heavy* e *lovely* Sampa. Pelas escadarias e corredores da Galeria Metrôpole, apinhados de *dark*-culturais comecei a pensar nesses dois olhos abstratos e invisíveis que temos, além dos dois reais-palpáveis. E que são assim: um olho de ver feio e um olho de ver bonito. No frio inesperado de quase novembro de repente estavam certas ruas sujas de propaganda eleitoral, o eterno engarrafamento e todas as outras feiuras objetivas que tenho preguiça de enumerar agora.⁹

Nesse trecho, na qual a paisagem paulistana está mais uma vez caracterizada por meio de um paisaginar de materialidade precária, o cronista narra a possibilidade do encontro com uma beleza que está dissolvida no emaranhado das feiuras urba-

9 Caio Fernando Abreu, *Então vamos continuar dançando*, 29.10.1986, O Estado de S. Paulo (OESP).

nas. Entretanto, o cronista abstém-se de dar um desdobramento àquela paisagem precária, dando, assim, continuidade a um desconforto já narrado, já vivido. Em absoluto, é negada a existência dessa paisagem latente, impregnada de significações entrópicas. Apoiado simplesmente em sua liberdade criativa, o narrador opta pela alegria e refuta, assim, as feiuras objetivas da paisagem na qual está imerso.

Assim, se pensa que exista uma paisageria que orienta a qualidade de uma percepção coletiva, fruto de uma convergência de outras percepções e que circulam entre as mentalidades que compõem a sociedade urbana. Um modelo de paisagem que nasce da interação do observador e do espaço vivido, uma paisagem imaterial presente na consciência dos indivíduos e que, conseqüentemente, desloca-se também com eles.

Essa *paisageria* de desconforto e desalento de Caio Fernando Abreu, que se pretende individual, também se desloca no tempo e no espaço por meio dos textos literários nos quais figuram: são percepções vivazes, mórbidas, ao mesmo tempo atraentes e repulsivas, porém passam a constituir-se em um corpo sólido e coerente para entender tanto a percepção da paisagem paulistana quanto a sua representação de ordem coletiva. Visão de mundo plena de retoricidade é a peça fundamental na criação de uma paisagem, entendida aqui como uma construção retórica, portanto, distante da ideia de verdade absoluta. Em uma palavra: a paisagem é fenômeno comunicativo. Dela se apreende muito do que se quer fazer apreender e dela se escolhe do que se quer falar.

Referências

- AMÂNCIO, Moacir. *Cronistas do Estado*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1991.
- BAILLY, Antoine; SCARIATI, Renato. *L'humanisme en géographie*. Paris: Anthrôpos, 1990.
- BARTHES, Roland. *Mudar o próprio objeto*. In: BARTHES, Roland et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- BÉGUIN, François. *Le Paysage*. Paris: Flammarion, 1995.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BIRILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Estampa, 1994.
- BRETON, Philippe. *A argumentação na comunicação*. Bauru: Edusc, 2003.
- CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu*. inventário de um escritor irremediável. Rio de Janeiro: Seoman, 2008.

CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade: uma história do Paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Introduction à la mytologie*. Paris: A. Michel, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

KARAKASH, Clairette. *Prédications de catastrophe et fin des temps*. Genève: La Vuovre, 1998. v. 8.

LOPEZ, Telê Ancona. *São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Senac, 2001.

MAGNI, Carlos Alberto. *O discurso da paisagem em Luís Martins*. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: M. Fontes, 1999.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 2001.

NAGELSHMIDT, Anna Mathilde. *Argonautas dos espaços interiores: uma introdução à psicologia transpessoal*. São Paulo: Vetor, 1996.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: M. Fontes, 1996.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: M. Fontes, 1998.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. *Revista do Departamento de Psicologia*, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, v. 17, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2005.

SANTOS, Milton. *Brasil: território e sociedade no século XXI*. São Paulo: Record, 2001.

VERNE, Simone. *Jules Verne: mythe et modernité*. Paris: Presses Universitaire de France, 1989.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

Crônicas

ABREU, Caio Fernando. *Infinitamente pessoal*. São Paulo: OESP, 1º jul. 1986, Caderno 2.

_____. *Calamidade pública*. São Paulo: OESP, 20 ago. 1986, Caderno 2.

_____. *Então vamos continuar dançando*. São Paulo: OESP, 29 out. 1986, Caderno 2.

_____. *Anjos da barra pesada*. São Paulo: OESP, 25 fev. 1987, Caderno 2.

Citação online:

SOARES, Ricardo. *Caio Fernando Abreu e a delicadeza perdida*. [Internet]. São Paulo: Ricardo Soares. 2008 [citado em 10.07.2011]. Disponível em: <<http://todoprosa.blogspot.com/2008/11/caio-fernando-abreu-e-delicadeza.html>>. Acesso em: 12 jul. 2011.