

A CRÔNICA E SUAS MOLDURAS, UM ESTUDO GENOLÓGICO¹

Caroline Valada Becker (PUCRS)²

Resumo: *Por um lado, uma escrita concisa cuja fruição é dinâmica; por outro lado, uma conceituação múltipla e complexa – eis a crônica, uma miscelânea de tendências e de características. Podemos lê-la em jornais e revistas – os periódicos – ou em livros, quando compiladas. Objetivando investigar esse complexo gênero, o presente artigo propõe uma reflexão sobre a categoria voz, analisando de que maneira autor empírico e autor textual confundem-se na construção da crônica.*

Palavras-chave: *crônica; voz; autor textual; autor empírico.*

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

Entretanto, principalmente na contemporaneidade literária, os limites genológicos estão enfraquecidos, as fronteiras classificatórias estão fragilizadas e, mais do que nunca, o escritor mistura tendências e formas, o que dificulta – ou

¹ Este artigo é resultado do projeto de mestrado intitulado *Antônio Lobo Antunes cronista: entre escritas de si e figurações de personagem*.

² Doutoranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS. E-mail: carol.valada@hotmail.com.

reestrutura - classificações. O gênero - uma proposta formal, um conjunto de características - é mutável, um objeto historicamente construído.

No âmbito da narrativa em prosa, muitas composições híbridas têm sido feitas (inclusive com recursos gráficos), o que torna mais complexa a classificação e a compreensão desses gêneros - ou, quem sabe, propõe novas definições. Todavia, ainda assim, continuamos utilizando os (fluidos) limites, os limiares dos gêneros literários como caminhos analíticos, seja para demonstrar a permanência de uma definição, seja para evidenciar suas "transgressões", atualizações ou ressignificações. O interessante é que um gênero literário (mesmo com suas variações), assim como os gêneros discursivos, possui especificidades, marcas de forma e de conteúdo a partir dos quais se cria uma estabilidade e, assim, podemos reconhecê-lo.

Essa observação é proposta por Mikhail Bakhtin, no livro *Estética da Criação Verbal*; para ele, os enunciados, forma pela qual utilizamos a língua, carregam individualidades, porém a língua "elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso" (Bakhtin 2011: 262). Por meio do uso, portanto, o falante reconhece os objetivos e marcas de um gênero discursivo, sabe, por exemplo, em qual circunstância de comunicação deve utilizá-lo. A ideia de reconhecimento é essencial, pois auxilia o leitor a construir o significado da obra, relacionando-a a um gênero e a suas características. Dessa forma, o gênero "funciona como um esquema de recepção", uma "convenção histórica", marcada - ou delimitada - *a priori* por um conjunto de características (Compagnon 1999: 157-8). Elas, por sua vez, sugerem uma compreensão ou uma expectativa de leitura - apenas, é claro, se o leitor, em alguma medida, carregar sentidos para esses gêneros, apenas se o gênero "informar" algo ao leitor.

Estudar um gênero - o gênero crônica, por exemplo - não objetiva restringir e estabilizar características, mas sim investigar, percebendo nuances e tendências de diferentes cronistas. Entre outros elementos, a partir da composição do gênero, o processo da leitura implica um pacto. Ao lermos um romance, esperamos encontrar ficção, um narrador que organiza um mundo possível ficcional³, no qual, por exemplo, desfilam personagens em espaços e tempos específicos. Como diz Umberto Eco, "o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...]. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária" (Eco 1994: 81). Entretanto, determinadas obras literárias podem romper expectativas e fronteiras do pacto de leitura e embaralhar características definidas *a priori*. As escritas autobiográficas, especificamente romances em que o autor empírico inscreve-se, são exemplos disso. O romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, são classificados como romances, mas carregam marcas autobiográficas⁴.

³ Esta nomeação compreende que os textos narrativos criam a ficcionalidade no momento em que criam mundos possíveis, ou mundos possíveis ficcionais, em oposição ao mundo real (Reis 2003: 354).

⁴ Na proposta de Philippe Lejeune, romances em que há inscrição biográfica do autor devem ser classificados como romances autobiográficos, pois assim manteríamos a tendência ficcional e pessoal: "Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la" (Lejeune 2008: 25).

Estudar os gêneros literários e suas características pode parecer uma tendência normativa. Porém podemos entendê-los como “quadros de referência” (Lima 2002: 272), os quais auxiliam o estudo de teóricos e críticos. Para a crônica, pensarmos as especificidades do gênero e suas transformações ao longo do tempo é um caminho interessante.

Na sua acepção mais antiga, ela se relaciona à Idade Média e às crônicas históricas, cujo conteúdo era documental; sendo assim, o cronista era, antes de tudo, um documentarista da sua época, do seu contexto histórico e social. Ainda que o gênero tenha se afastado da ideia de documento, uma relação com a temporalidade fortaleceu-se – noção evocada pela etimologia da palavra: “O sentido tradicional do termo decorre da sua etimologia grega (*khronos* = tempo): é o relato dos acontecimentos em ordem cronológica. Sua parenta próxima: anais” (Coutinho 2008: 103). Afrânio Coutinho ressalta a mudança conceitual – de ordem social e histórica – da crônica. Ela invadiu os jornais do século XIX e assumiu novas características, adquiridas na ação de escrever e publicar no espaço do folhetim. Ali, o gênero engendrou sua definição moderna: um escrito sucinto, de temática simples.

O jornal, por ser um meio prosaico de veiculação, reitera a característica temporal da crônica. Segundo Marlyse Meyer, o folhetim nasceu na França; ao final da página, ao rés-do-chão, havia um espaço vazio dedicado ao entretenimento, um espaço de *vale-tudo*, segundo Marlyse Meyer (1992: 96), no texto “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica”; a autora esclarece a mudança do tom documental, os anais, para uma escrita livre e jornalística. A pesquisadora demonstra como a crônica (re)criou-se nesse novo suporte, o jornal. Meyer sugere, também, que o espaço *folhetim* era livre, o que permitiu uma diversidade de produções. Por isso, além dos folhetins românticos (os romances românticos publicados nos jornais), muitos escritos de caráter bastante distinto eram publicados. Nesse espaço jornalístico, então, o autor exercitava a escrita, fosse ela de ordem opinativa ou de ordem narrativa. Em síntese, a tendência documental da crônica tornou-se remota, e, na modernidade, eventos, fatos e temáticas do cotidiano passaram a ser seus motes.

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

De modo mais simples, Antonio Candido, no texto “A vida ao rés-do-chão” (introdução ao livro no qual consta o referido texto de Meyer), explica que “antes de ser crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias” (Candido 1992: 14).

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

outros gêneros discursivos (como reportagens, notícias e editoriais), o que exige um ato de leitura dinâmico, rápido.

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

O gênero crônica, na modernidade, portanto, modificou-se e pode ser desta maneira compreendido, segundo Davi Arrigucci Jr, como “um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia” (Arrigucci Jr 1987: 55), ou seja, ela torna-se mais íntima do jornalismo, uma transformação da modernidade. Para Charles Kiefer, professor e escritor, essa transição genológica é indiscutível:

A rigor, o conto recria, enquanto a crônica documenta. No entanto, nas últimas décadas, *está se vendo, principalmente no Brasil, a emergência de um novo tipo de crônica, não mais histórica e meramente factual, mas uma inquietante mescla das modalidades épica e lírica, o que naturalmente produz uma confusão generalizada no espírito classificatório da teoria literária.* (Kiefer 2010: 69, grifo meu)

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

Para pensarmos na crônica como expressão artística (não apenas jornalística, no sentido informativo, objetivo e prático), analisar o estilo do *artista* e suas *faculdades inventivas* – segundo as palavras do teórico – é um caminho interessante. A produção de crônica aproxima-se do literário por meio da linguagem, uma linguagem elaborada estilisticamente, de modo narrativo, isto é, que se apropria dos recursos narrativos e ficcionais principalmente⁵. Em síntese,

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

O jornalismo e seu *espírito de reportagem*, em tese, sugerem a objetividade da linguagem como meio de comunicação. Sabemos, hoje, que o espaço jornalístico, no

⁵ De modo algum proponho uma hierarquização entre a escrita jornalística e literária; observo, apenas, que inicialmente os dois âmbitos de escrita têm objetivos e intenções distintas. No entanto, tenho consciência de que hoje mesmo tais objetivos – que se refletem na linguagem e na forma – estão esmorecendo. Há diversas maneiras artísticas de informar, como o Novo Jornalismo ou o Jornalismo em Quadrinhos.

entanto, permite confluências e encontros, bem como criações estéticas. No Brasil, a crônica é uma produção em que o encontro entre o jornalístico e o literário intensifica-se:

[João do Rio] ia ao local dos fatos para melhor investigar e assim dar mais vida ao seu próprio texto: subindo morros, frequentando lugares refinados e também a fina flor da malandragem carioca, João do Rio [...] construiu uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos uma outra maneira de vivenciar a profissão jornalista. [...] Com essa modificação, João do Rio consagrou-se como *cronista mundano* por excelência, dando à crônica uma roupagem mais “literária”, que, tempos depois, será enriquecida por Rubem Braga: em vez de simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. (Sá 2008: 8-9, grifos meus)

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

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

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

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

Objetivando compreender a crônica, observamos seu *estilo* e suas *temáticas*: quanto mais ao rés-do-chão estiver – vinculada a datas e, possivelmente, a notícias recentes, aos fatos do dia a dia – mais jornalística ela será⁶. Como diz Antonio Candido, a crônica “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem, necessidade que costuma assumir, [...] se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (Candido 1992: 13). O dia a dia leva-nos a um “humilde cotidiano”, pois ela está “presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, [...] pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto” (Arrigucci Jr 1987: 52). Assim, o cronista observa seu tempo e escreve – impressões, observações ou relatos.

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

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

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

⁶ Mais uma vez, explico a afirmativa: mesmo que o jornalismo enquanto espaço textual e comunicativo faça permutações e aproprie-se de um uso mais artístico da linguagem – com elementos como ficcionalidade ou lirismo – ela prevê, ao menos em tese, uma funcionalidade mais objetiva, informar algo – o que, sem dúvida, pode ser realizado de múltiplas maneiras, inclusive de modo artístico.

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

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

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

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

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

*A crônica é como estes rapazes que não têm morada sua e que vivem no quarto de seus amigos, que entram com um cheiro de primavera, alegres, folgazões, dançando, que nos abraçam, que nos empurram, que nos falam de tudo, que se apropriam do nosso papel, do nosso colarinho, da nossa navalha de barba, que nos maçam, que nos fatigam mesmo e, quando se vão embora, nos deixam cheios de saudade. (Queirós *apud* Lopes s.d: 4)*

O poeta Vinicius de Moraes teceu seus comentários no século XX, enquanto as indicações queirosianas pertencem ao século XIX, época em que o jornal carregava outro sentido – o próprio folhetim era uma realidade, como foi mencionado

anteriormente. Mesmo com essa distância temporal, as observações dos escritores convergem em alguns momentos: a “prosa fiada” e “conversa íntima” dialogam com a “pequena voz serena”; o “prosador do cotidiano” vai ao encontro da crônica que pode “falar em tudo” e “olhar para tudo”.

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

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

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

Para identificar as formas de realização da crônica – uma vez que ela apresenta-se ao leitor seguindo diferentes tendências –, Afrânio Coutinho e Massaud Moisés propuseram uma tipologia, algo como a delimitação de subgêneros dentro desta forma híbrida. As considerações dos dois estudiosos, quando simplificadas, indicam duas tendências: uma prevê a marca de subjetividade do cronista; a outra indica a presença da narratividade no texto.

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

Até agora, teci uma série de assertivas e sugestões sobre o gênero crônica; uma breve conclusão é possível: o que define esse gênero é, principalmente, sua publicação em um periódico, em uma revista, em um jornal, especificamente em um

espaço destinado à crônica. Uma vez em espaços como esses, cuja localização implica uma comunicação específica, nomeamos crônica uma série de textos bastante distintos. Esse meio de veiculação, com o tempo, auxiliou (e auxilia) a delimitar as especificidades do gênero, entre elas a extensão, a relação com o dia a dia, estilo e temática (em geral) de tom mais leve. Se pensarmos, por outro lado, em crônicas publicadas em blogs, a ideia do espaço como um meio definidor do gênero funcionará, apenas, se isso for explicitado ao leitor – o qual assume papel fundamental.

A leitura da crônica: que voz é essa?

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

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

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

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

O pacto de leitura leva-nos a refletir sobre a comunicação estabelecida entre texto, autor e leitor, inseridos, é claro, em contextos específicos. Para estudar as relações entre essas instâncias tendo em vista o sistema literário, podemos unir a análise textual (uma abordagem baseada na crítica textual) ao *uso* do texto, isto é, à

sua circulação (produção e recepção). Para Gérard Genette, a narrativa é um acontecimento, pois implica “o ato de narrar” (s/d: 24), também chamado de discurso da narrativa. Nessa perspectiva, há um enunciado e um enunciador; desse modo, são essenciais a noção de sujeito e sua relação na interlocução, tendo em vista a comunicação:

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

Podemos dizer, então, que “com o surgimento das teorias enunciativas, a atenção dirigiu-se para o discurso da obra e para as suas relações com a leitura” (Valency 2006: 208). Um discurso precisa ser organizado por alguém e, na enunciação, é inevitável uma representação desse sujeito – afinal, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (Benveniste 1995: 286). Um texto, pertencente a um gênero discursivo específico, implica um processo de enunciação, no qual há o enunciador. Diante desse quadro, nós, leitores, podemos indagar: quem é esse sujeito? Que voz é essa?

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

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

O excerto indica conceitos básicos da teoria da literatura, os quais são essenciais para o estudo da crônica, afinal, na sua construção, o ficcional e o não ficcional misturam-se, dando origem a um gênero híbrido. O nível da enunciação (reiterando a nomenclatura de Santos e Oliveira) direciona o estudo para a categoria *voz*, o que exige distinguirmos autor, eu da escrita, eu textual, autor empírico,

cronista. Até agora, essas nomenclaturas foram mobilizadas sem uma explicitação conceitual. Por isso, um esclarecimento faz-se necessário. Primeiramente, neste trabalho, compreende-se o texto (ou discurso) e o texto literário (ou discurso literário) como uma criação. Sendo assim, há, inevitavelmente, um sujeito real, um ser humano responsável por essa produção, pois a literatura “é linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social” (Eagleton 2006: 178). Existe, portanto, o autor empírico, um sujeito social, histórico e ideológico (Silva 1983) responsável pelo ato da produção escrita.

No espaço literário e narrativo, “o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária” e está “inserido num específico contexto estético-periodológico e histórico cultural” (Reis; Lopes 2011: 39-40). O autor textual, por sua vez, no âmbito da narratologia, é “concebido e ativado pelo escritor” (Reis; Lopes 2011: 41) como uma estratégia textual, aspecto que vai ao encontro das palavras de Umberto Eco, cuja teoria, valorizando a leitura (por meio da qual autor e leitor estão, sempre, em relação), cria os conceitos de autor modelo e leitor modelo.

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

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

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

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

É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o *autor enquanto sujeito empírico e histórico*, cujo nome figura em regra na capa e no frontispício das suas obras – um cidadão juridicamente identificável, com um determinado estatuto social, profissional, etc. – e o *emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta*

ou explicitamente presente e atuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. (Silva 1983: 222, grifos meus)

O autor textual pode ser nomeado, também, de *voz*. Seguindo a perspectiva narratológica, no discurso narrativo ou na realidade narrativa, interessam o tempo, o modo e a voz. O modo responde a pergunta *quem vê?*, propondo uma análise do ponto de vista, a chamada perspectiva narrativa ou focalização (Genette s/d: 184). A voz, por sua vez, responde a pergunta *quem fala?*; desse modo, analisa a instância narrativa, o narrador. Esse é um conceito que vem de Benveniste – já referido neste trabalho – e que se preocupa com a subjetividade da linguagem. Entretanto, para Gérard Genette, interessa essa subjetividade apenas no âmbito diegético, isto é, a relação entre narrador e narratário, a voz do narrador e o interlocutor que ele engendra na textualidade.

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

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

A voz, enquanto instância da enunciação, organiza o texto. Seja por meio de um narrador homodiegético, autodiegético ou heterodiegético, a voz está sempre presente⁷, como personagem ou não, pois “a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas [...]: fazer contar a história por uma das suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, s/d: 243).

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

⁷ Por isso, Genette nega as nomeações primeira e terceira pessoa, pois, segundo seu argumento, o narrador está sempre presente no enunciado.

Isso é possível? Sim, tendo em vista escritas cuja temática centra-se na identidade do autor, representando-o, narrando-o. A crônica não é uma autobiografia, mas se apresenta como um espaço textual – um gênero fluido – que permite aproximações, por exemplo, com o diário e com a carta, gêneros discursivos em que o “eu” do autor torna-se essencial. Em criações que seguem essa tendência, a voz textual confunde-se com a voz autoral e biográfica, que não pertence apenas ao espaço textual, mas sim ao “mundo real”. Como Afrânio Coutinho e Massaud Moisés indicaram, a subjetividade – ou a personalidade – pode estar presente na construção da crônica e permitir ao leitor associar a materialidade textual, a escrita e seu conteúdo, à vida do autor, ao sujeito empírico.

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

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

Um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si [...]. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso [...] se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (Foucault 1992: 45, grifos meus)

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

Quando lemos um texto, por exemplo, um romance, uma série de características e de informações vem associada ao seu nome. O autor, o romancista, possui, portanto, uma função. Façamos um exercício para deslocar tal “função autor” a outro gênero, o gênero aqui em análise. Em alguma medida, parece-me, as crônicas, quando assinadas por um autor que possui essa “função”, serão interpretadas de modo distinto, justamente porque o nome carrega uma série de informações. Além disso, o nome do autor na crônica é essencial, principalmente naquelas em que, como foi demonstrado acima, autor empírico e autor textual sobrepõem-se. Circunstâncias enunciativas como essa levam o leitor a uma busca da função autor. Em outras palavras, quando o leitor suspeita que o autor empírico inscreve-se no texto, tenta

relacionar (ou o faz naturalmente) os muitos discursos do autor – como outros livros, entrevistas, trajetória de vida – ao texto lido.

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

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

Em alguma medida, escritas de inscrição biográfica ressuscitam o autor, mas não negam, necessariamente, as proposições barthesianas⁸. Vejamos por que: em 1968, Roland Barthes, no texto “A morte do autor”, discorreu sobre o conceito de “escritura”. Usando como exemplo *Sarrasine*, de Balzac, o teórico propôs uma série de indagações sobre o texto – “quem fala assim [no texto]? o indivíduo Balzac? A sabedora universal?” (Barthes 1988: 65). A resposta, para ele, foi “ninguém”, uma vez que a escrita é, na verdade, “escritura”:

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

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

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

O esforço dos dois pensadores – ainda que pertençam a âmbitos teóricos distintos – indicam a necessidade de não cristalizar interpretações. No entanto,

⁸ Uma explicação faz-se necessária: sei que primeiramente vieram os textos de Roland Barthes sobre o autor, especificamente “A morte do autor”, em 1968, e posteriormente as propostas de Michel Foucault, com *O que é um autor*, em 1969. Não os referi diacronicamente na minha explanação, mas, creio, isso não causa problemas para a argumentação proposta.

ambos excluem produções – mesmo produções literárias, gêneros específicos – que se propõem como escritas do *eu*, escritas de cunho ou tendência biográfica. Mesmo nelas, acredito, o autor não é um estabilizador de sentidos, mas sim um *elemento* temático, inerente à construção textual.

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

Dependendo do texto, portanto, haverá uma relação explícita entre a materialidade textual e o mundo empírico. Nas crônicas, essa relação *isomórfica* caracteriza uma grande tendência. Por isso, tendo em vista todo esse aporte teórico, toda essa reflexão acerca do conceito de autor, quando falamos em *cronista* poderá haver reciprocidade entre autor empírico e textual, unindo a dimensão extratextual – fatos da vida do autor, por exemplo – a uma dimensão textual – a inscrição textual desses fatos e da marca subjetiva do autor empírico no texto.

CHRONICLE AND FRAMES, A STUDY OF GENRE

Abstract: On one hand, a concise writing of dynamical fruition; on the other hand, a multiple and complex conceptualizing – these are chronicles, a mix of tendencies and characteristics. We are able to read them in newspapers and magazines – the periodicals – or in books, when compiled. With the objective of investigating this complex genre, this article proposes a reflection about the voice category, analyzing in which way empirical author and textual author get mixed together during the writing of a chronicle.

Keywords: chronicle; voice; textual author; empirical author.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 64-70.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (direção); co-direção Eduardo de Faria Coutinho. *A literatura no Brasil – vol. 6*. São Paulo: Global, 1994, p. 117-143.

_____. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

KIEFER, Charles. É conto ou crônica? In: *Para ser escritor*. São Paulo: Leya, 2010, p. 68-72.

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

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

LOPES, Paula Cristina. A crônica (nos jornais): O que foi? O que é? In: Biblioteca online de ciências da comunicação. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-chronica-lobes.pdf>>, acesso em: 06 novembro 2005.

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

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 93-134.

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

MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa: volume único/* Organização: Eucanaã Ferras. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

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

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

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

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

ARTIGO RECEBIDO EM 01/03/2013 E APROVADO EM 04/04/2013