

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

HELENA SIMÕES MIRANDA

UM ESTUDO DE CRÔNICAS-REPORTAGENS DE ELIANE BRUM SOB UMA
PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

SÃO PAULO

2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

HELENA SIMÕES MIRANDA

UM ESTUDO DE CRÔNICAS-REPORTAGENS DE ELIANE BRUM SOB UMA
PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre
em Língua Portuguesa sob a orientação
da Profa. Dra. Ana Rosa Ferreira Dias

Mestrado em Língua Portuguesa

SÃO PAULO

2020

BANCA EXAMINADORA

**“O presente trabalho foi realizado com apoio
da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 001.”**

**“This study was financed in part by the
Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) –
Finance Code 001”**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu marido pelo amor verdadeiro, paciente, cúmplice e acolhedor nessa longa trajetória, lidando com as intempéries decorrentes de estar ao meu lado nesse percurso. Também agradeço a minha mãe pelo amor incansável e pela leitura atenta e carinhosa de cada etapa deste trabalho e a meu pai, por seu amor sereno e companheiro.

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Ana Rosa, que me proporcionou com nossa vivência não só crescimento acadêmico como também pessoal e de vida, com suas orientações e seus ensinamentos sempre de maneira delicada e doce, que muito me enriqueceram.

Meus agradecimentos também para os Professores que compuseram minha banca examinadora: ao Prof. Dr. Rudney Soares de Souza pelas contribuições preciosas por ocasião de minha qualificação e à Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, que em minha qualificação, além de suas contribuições, trouxe à tona um olhar revelador sobre o *corpus*, permitindo, com isso, que eu aprofundasse minha análise.

Agradeço aos meus irmãos Felipe e Rafael por estarem sempre ao meu lado e a minha prima Fernanda por sua amizade já eternizada, enraizada desde os primórdios de nossa infância. Agradeço também às primas Bebel e Nati pela alegria e companheirismo, com registro afetuosos aqui de nossos cafés regados a delícias e risadas, onde as preocupações se transformam em riso frouxo. Ainda tem meus agradecimentos a tia Vilmar, com nossas intermináveis “conversas literárias” e seu amor carinhoso, e a tia Tita, pelo amor que está sempre presente.

Agradeço ainda ao Lúcio, ao Lenon e à Ana, parceiros fundamentais nessa longa caminhada, que fazem de tudo para tornar as trilhas mais fáceis de serem galgadas. Também deixo meus agradecimentos a minha amiga Paula, companheira de trajetória acadêmica, que, mesmo à distância, sempre me “clareou as ideias” nos momentos críticos.

Não posso deixar de reconhecer aqui a importância da Profa. Dra. Magali Sparano, minha orientadora na graduação e quem me ajudou de maneira

decisiva a ingressar no Mestrado, que terá sempre meu carinho e minha gratidão. Registro ainda meus agradecimentos à Profe Geovana, minha primeira orientadora na graduação e quem me apresentou o mundo mágico da pesquisa.

Também sou grata a todos os Professores da minha graduação na UNICID, instituição que, em seu corpo docente de Letras, é extremamente bem contemplada, com Professores sensíveis e humanos. Posso dizer o mesmo do PEPG em Língua Portuguesa da PUC-SP, onde me senti acolhida e grata a todos os Professores com os quais tive oportunidade de aprender e crescer.

RESUMO

Em sua obra *A vida que ninguém vê*, Eliane Brum se debruça sobre a condição de pessoas socialmente marginalizadas, dando projeção a essa parcela da sociedade por meio de crônicas, que foram escritas enquanto trabalhava no jornal Zero Hora. Em vista disso, esta dissertação analisa os aspectos literários existentes nas quatro crônicas-reportagens que foram selecionadas como *corpus* e sua conformação como discurso literário, o que acarreta uma categorização de discurso constituinte, cujas características foram analisadas neste trabalho, conforme Maingueneau (2000, 2005, 2007, 2008, 2013, 2015, 2016, 2018, 2020). Para tanto, nos valem de uma abordagem teórico-metodológica da Análise do Discurso de linha francesa, nas perspectivas de Maingueneau. Questionamos quais são as marcas discursivas próprias do discurso literário que se materializam no *corpus*. Examinamos a constituição do discurso literário e apresentamos os índices que lhe conferem o estatuto de discurso constituinte e, em seguida, passamos à análise do discurso selecionado. Como resultado, obtivemos a categorização do discurso de Brum como paratópico, um dos elementos para sua legitimação como discurso constituinte. Também encontramos no discurso de Brum um código linguageiro que o caracteriza como literário, reiterado pela projeção da cenografia e pela constituição do *ethos* discursivo. Portanto, chegamos à proposição do *corpus* como discurso literário, pois as características literárias presentes nas crônicas de Brum não são um recurso de enriquecimento do discurso e sim elementos da própria constituição discursiva.

Palavras-chave: Análise do Discurso, Discursos Constituintes, Discurso Literário, Crônica, Eliane Brum

ABSTRACT

In her work *A vida que ninguém vê*, Eliane Brum deals with the condition of socially marginalized people, giving projection to that group of society through chronicles, which were written while working at the newspaper Zero Hora. In view of this, this dissertation analyzes the literary aspects existing in the four chronicles-stories that were selected as corpus and its conformation as literary discourse, which leads to a categorization of constituent discourse, whose characteristics were analyzed in this work, according to Maingueneau (2000, 2005, 2007, 2008, 2013, 2015, 2016, 2018, 2020). For this, we use a theoretical-methodological approach to Discourse Analysis (French line), in Maingueneau's perspectives. We question what are the discursive marks of literary discourse that materialize in the corpus. We review the constitution of the literary discourse and present the indices that give it the status of constituent discourse, and then we proceed to the analysis of the selected discourse. As a result, we obtained the categorization of Brum's discourse as paratopic, one of the elements for its legitimation as a constituent discourse. We also found a language code in Brum's discourse that characterizes it as literary, reiterated by the projection of the scenography and by the constitution of the discursive ethos. Therefore, we came to the proposition of the corpus as a literary discourse, since the literary characteristics present in Brum's chronicles are not a resource for enriching the discourse, but elements of the discursive constitution itself.

Keywords: Discourse Analysis, Constituting Discourses, Literary Discourse, Chronicle, Eliane Brum

Sumário

INTRODUÇÃO	10Σ
1. CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO.....	16
1.1 Sobre Brum.....	16
1.2 Conceito de invisibilidade social, ou pública.....	20
2. OS DISCURSOS JORNALÍSTICO E LITERÁRIO E A CRÔNICA NO BRASIL	26
2.1 Discurso jornalístico	26
2.2 O Discurso Literário e os Discursos Constituintes	31
2.3 A Crônica no Brasil	38
3. AD E SUAS CATEGORIAS DE ANÁLISE.....	50
3.1. AD e discurso literário	50
3.2. A noção de discurso.....	53
3.4 Gêneros e tipos de discurso.....	58
3.5 Paratopia e cenografia	62
3.6 <i>Ethos</i> e código linguageiro	65
4. POR TRÁS DA INVISIBILIDADE SOCIAL: ANÁLISE DO CORPUS	74
4.1. A composição do corpus	74
4.2. Discurso 1: Crônica <i>História de um olhar</i> e sua análise.....	76
4.3. Discurso 2: Crônica Eva contra as almas deformadas e sua análise.....	84
4.4. Discurso 3: Crônica Dona Maria tem olhos brilhantes e sua análise	92
4.5. Discurso 4: Crônica O doce velhinho dos comerciais e sua análise	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

A obra de Eliane Brum é um retrato que a autora faz sobre pessoas socialmente invisíveis, dando projeção a essa parcela da sociedade. É composta por crônicas escritas em 1999, enquanto trabalhava no jornal Zero Hora. Elegemos como *corpus* as crônicas *História de um olhar*, *Eva contra as almas deformadas*, *Dona Maria tem olhos brilhantes* e *O doce velhinho dos comerciais*, retiradas da obra *A vida que ninguém vê*, produzida por Brum. A escolha se justifica por carregar particularidades enunciativas, que comprovam sua inclusão na categoria de discurso literário e trazem consigo uma condição paratópica, específica dos discursos constituintes.

Os discursos constituintes são uma proposta de pesquisa sugerida por Maingueneau (2000, 2016) para os discursos que ele identificou como discursos primeiros, cuja característica é fundarem a si mesmos e não serem fundados por outro discurso. Esses discursos trazem, então, a particularidade de serem heteroconstituintes, servindo como fundamento para todos os outros discursos e garantindo, assim, a existência de outros gêneros do discurso. Por tais razões, os discursos constituintes também são chamados de fundadores ou discursos de origem. Nessa categoria, Maingueneau inclui o discurso filosófico, o literário, o científico e o religioso.

Amparando-nos no que apontamos acima, esta dissertação tem como tema a organização do discurso de Brum como discurso literário e sua categorização como constituinte. Para tal, examinamos o funcionamento interno do discurso literário do *corpus* e incluímos esse discurso na categoria de constituinte. Além disso, visamos a identificar a constituição da cenografia, o *ethos* discursivo e o código linguageiro, que confirmam seu pertencimento à categoria de discursos constituintes. Fundamentamo-nos na aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD), pois essa disciplina apreende o literário como discurso, atribui-lhe um papel fundador e insere-o na categoria dos constituintes.

Tal estudo justifica-se devido ao fato que, dada à sua constituição, muitas vezes, limiar entre os discursos literário e jornalístico, a crônica de Brum abre-se ao debate quanto à sua dimensão canônica. Como afirma Maingueneau,

a relação com o “não literário” é redefinida sem parar, e a delimitação daquilo que pode ou não alimentar a literatura, mas também advir da literatura, se confunde com cada posicionamento e cada gênero no interior de um certo regime de produção discursiva. É um trabalho incessante sobre as fronteiras, uma necessidade de ultrapassá-las e uma necessidade de reforçá-las, uma profunda instabilidade o próprio motor de um discurso “literário”, que não poderia permanecer em “seu” lugar. (MAINGUENEAU, 2016, p.166)

De acordo com Candido (1992), ao longo de seu percurso, a crônica foi trocando a linguagem da lógica argumentativa e da crítica política, características de sua intenção primeva de informar e comentar fatos da atualidade, para fazer uso de uma linguagem mais poética. Tal fato verifica-se no discurso de Brum, quando faz uso da subjetivação discursiva sem, entretanto, abrir mão da crítica social, aspecto que, muitas vezes, é reconhecido na crônica.

Essa questão da linguagem nos remete a Maingueneau (2016, p.205), para quem não é possível prescindir por completo de uma reflexão sobre uma “língua literária”, pois a produção literária tem a tendência à formação de uma quantidade de marcas linguísticas, que determinam seu pertencimento à Literatura, a certos gêneros literários ou posicionamentos.

Citamos Candido como embasamento para nossa argumentação, quando ele afirma que

na sua despreensão, [a crônica] humaniza.; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente pode fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1992, p.13-14).

Como declara o próprio autor, “a literatura é fator indispensável de humanização” (CANDIDO, 2004, p.175), sendo, portanto, o *corpus* passível de categorização como discurso literário também por sua característica humanizadora, aspecto este que verificamos presente no discurso de Brum.

Começamos com a possibilidade do diálogo entre a AD e a Literatura, permitido pois, de acordo com Versa e Soares (2018), o discurso literário é produzido sob determinadas condições de produção que o autorizam e expressa também o inconsciente de seu autor. Possenti (2009, *apud* VERSA; SOARES,

2018) traz a questão do desvelamento institucional como sendo uma tendência no campo de uma análise do discurso em textos ditos subjetivos, como no caso do discurso literário.

A seguir, apresentamos o discurso literário como discurso constituinte, elencando as condições fundamentais para essa classificação. Em seguida, no processo de análise, buscamos no *corpus* selecionado os recursos que garantem sua categorização como discurso literário por meio do código linguageiro, da cenografia e da constituição do *ethos* discursivo. Além disso, identificamos no discurso selecionado sua condição paratópica, essencial para a caracterização de um discurso constituinte.

Questionamos em nossa pesquisa se as marcas discursivas na constituição da cenografia, do *ethos* discursivo e do código linguageiro permitem a categorização de discurso literário das crônicas de Brum, tendo como linha teórico-metodológica a Análise de Discurso de linha francesa (AD).

Dentre as linhas de Análise de Discurso, optamos pela de referencial teórico-metodológico de perspectiva francesa por tratar especificamente do discurso literário e suas particularidades, sendo o responsável por tal estudo o teórico Maingueneau (2005, 2016). Assim, sua obra Discurso Literário (2016) será fundamental para analisar se é possível a categorização das crônicas-reportagens de Brum também como produção literária, além de jornalística. Também nos alicerçamos em outros escritos do autor (2000, 2007, 2008, 2015, 2018) que versam sobre as categorias de análise do discurso, para aprofundamento da base teórica.

Como referencial teórico da área jornalística, adotamos como embasamento os teóricos Charaudeau (2019), Traquina (2005), Medina (1986, 2003, 2006, 2014) e Sodré (2009), entre outros, de acordo com o levantamento bibliográfico. Para o estudo da crônica, selecionamos como principais teóricos Candido et al.(1992), Sá (1992) e Bender e Laurito (1993). Durante o levantamento da fortuna crítica da autora, nos deparamos com as dissertações de Mestrado de Nobre dos Santos (2013), Abib (2017), Berthier (2012) e Martins (2010) e a monografia de Bazzo (2011), que foram lidas e também utilizadas para compor a bibliografia.

Traçamos como objetivo geral de nossa pesquisa contribuir para os estudos da crônica a partir de uma perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, visto que este é um ponto de vista ainda não muito explorado para o exame mais detido do gênero. Como objetivos específicos, visamos a identificar no *corpus* se as marcas discursivas na constituição da cenografia, do *ethos* discursivo e no código linguageiro permitem sua categorização como discurso literário sob a perspectiva da AD. Também visamos a discutir as crônicas de Brum sob a perspectiva de seu hibridismo de literatura e jornalismo.

Para tanto, considerando as obras que embasam nosso estudo e o cerne propositivo que dá o sustentáculo de nossa pesquisa – que é a reflexão sobre as características literárias presentes nas crônicas-reportagens de Brum, assim como pensar sobre como a autora traz projeção aos personagens invisíveis que habitam o cotidiano da sociedade – destacamos em nosso projeto o empenho em incorporar uma abordagem que visasse a não somente contemplar os aspectos teóricos que embasam a análise do *corpus*, mas também material que pudesse levar à reflexão do lado humanístico que perpassa a obra. Para tanto, apoiamo-nos não somente em Brum, mas também em Costa e Tomás, que versam sobre o conceito da invisibilidade social. Procuramos abarcar em nossa análise a importância a tal temática, visto que Brum dá escuta aos invisíveis, o que permite que desenvolva um trabalho sensível e diferenciado, com um aspecto humano que procuramos valorizar em nossa pesquisa. Nas palavras da jornalista,

Quando me tornei repórter, tentei fazer da minha escrita um espelho amoroso no qual as pessoas cujas histórias eu contava pudessem se enxergar, descobrir-se habitantes do território das possibilidades e viver segundo seus próprios mistérios. Ser contadora de histórias reais é acolher a vida para transformá-la em narrativa da vida. É só como história contada que podemos existir. Por isso escolhi buscar os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa. Em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita. (BRUM, 2017, p.97)

Esse aspecto humanístico e sensível, voltado para os marginalizados, para os quais ela dá projeção com suas crônicas, aos quais ela não consegue deixar de ouvir e escrever sobre, é um dos elementos fundamentais sobre os quais se alicerçam esta pesquisa. Com tal temática abordada, discutimos os aspectos literários encontrados nas narrativas que compõem o *corpus*, pois os

relatos são feitos de maneira elaborada de forma diversa do que a de um texto jornalístico tradicional.

Para tal análise, recorreremos a Maingueneau e o estudo da cenografia, do código linguageiro e do *ethos*, sendo que sua obra *Discurso literário* consta como pilar fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, assim como outros textos e autores que versam sobre tais temas.

No primeiro capítulo, apresentamos as condições sócio-históricas de produção: a autora, sua trajetória no jornalismo desde sua época de faculdade até hoje, como a mais premiada jornalista brasileira, o que inclui prêmios nacionais e internacionais, e apresentamos uma breve interpretação de seu método de trabalho. Também apresentamos de maneira breve o conceito de invisibilidade social, temática que perpassa toda a obra, apresentando os estudos de Costa e de Tomás.

Medel cita como um dos “objetivos fundamentais de um programa comparatista e multicultural de investigação sobre as relações entre jornalismo e literatura: (...) análises da construção, a partir de técnicas e procedimentos literários, de uma praxe jornalística criativa e de forte intensidade” (MEDEL, 2002, p.21-2), o que justifica nosso trabalho. Também justifica esta nossa dissertação o dizer de Bazerman (2005): “

Os estudos do gênero são necessários exatamente porque nós não compreendemos os gêneros e as atividades de área não-familiares que são importantes para nós e para nossos alunos. Até mesmo aqueles sistemas de gêneros e de atividades com os quais estamos, até certo ponto, mais familiarizados, podem ser submetidos a análises adicionais, de modo que possamos agir de forma mais eficaz e precisa, com uma noção mais articulada do que está acontecendo.” (BAZERMAN, 2005, p.36-37)

Nossa dissertação apresenta os discursos jornalístico e literário no capítulo dois, além de trazer a apresentação dos discursos constituintes, categorização à qual pertence o discurso literário, o que o caracteriza como um discurso fundador. O capítulo traz também uma parte dedicada à crônica, apresentando uma breve história sobre ela e suas características principais, sendo ela um dos mais importantes resultados do hibridismo entre jornalismo e literatura. Tal falta de categorização, devida à sua liberdade de transitar entre os gêneros, coloca o *corpus* em uma posição paratópica de não pertencimento nem ao campo literário nem ao campo jornalístico. Tal característica, somada aos

elementos literários do discurso de Brum, abre espaço para o questionamento de sua obra como pertencente aos discursos constituintes.

O terceiro capítulo apresenta a teoria que embasa a análise e versa sobre a Análise do Discurso de linha francesa, cujo principal teórico é Maingueneau. Fizemos a constituição de nossa dissertação de maneira transdisciplinar, associando à Análise do Discurso a Linguística e a História, para examinar o *corpus* sob uma visão não rotineira, de maneira que possamos contribuir com os estudos da crônica. São apresentadas as categorias de análise, que se constituem em cenografia, *ethos* e código linguageiro, além da paratopia.

No capítulo 4, trazemos o *corpus* selecionado, quatro crônicas que tratam de personagens que traçaram sua trajetória de maneira a enfrentar os percalços que a vida lhes apresentou e que souberam lidar de maneira tenaz, a ponto de galgarem seu espaço na sociedade, apontando que em três das quatro crônicas a Educação exerce papel fundamental na caminhada dos protagonistas. Também realizamos a análise desse *corpus*, utilizando para tanto as categorias apresentadas no capítulo 3, sem nos esquecermos da projeção dada pela autora aos invisíveis e marginalizados socialmente, que aparece no posicionamento do *ethos*, na escolha do código linguageiro e na construção da cenografia, categorias nas quais verificamos elementos do discurso literário presentes.

1. CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo a apresentação das condições sócio-históricas de produção, ao apresentar um pouco de Eliane Brum e do *corpus*. Também visa a demonstrar o meio de atuação de Brum para a concepção de sua escrita ao expor algumas de suas técnicas jornalísticas, o que nos possibilita traçar um quadro sobre o desenvolvimento de seu trabalho, aspecto este que se mostra relevante no entendimento da composição de suas crônicas e em sua posterior análise. Ainda neste capítulo, versaremos de forma breve sobre a invisibilidade social, temática esta que perpassa todo o *corpus*, de maneira a apresentar seu conceito segundo os estudos de Costa e Tomás (2008,2012)

1.1 Sobre Brum

A jornalista, escritora e documentarista Eliane Brum é gaúcha de Ijuí, no noroeste do estado, nascida em 1966. Formou-se em Jornalismo na PUC-RS e trabalhou no Jornal Zero Hora de 1988 a 2000, quando se mudou para São Paulo, a fim de trabalhar na revista Época, tendo atuado como repórter especial e colunista. Desde 2010, estabeleceu-se como *freelancer* e, atualmente, tem uma coluna quinzenal no jornal *El País* e é também colaboradora do *The Guardian*. Tornou-se a jornalista brasileira a receber o maior número de prêmios por sua atuação profissional, sendo mais de quarenta, nacionais e internacionais, entre eles o Troféu Especial de Imprensa ONU.

Brum começou sua carreira no jornalismo no Zero Hora ao ganhar um concurso universitário de faculdades do Sul, no qual foi inscrita por uma amiga. No final de 1998, já consagrada na redação, recebeu a proposta de Marcelo Rech para realizar uma coluna de crônicas, que partisse de acontecimentos reais de vidas de pessoas comuns. Sua expectativa era mostrar que, nas mãos de uma jornalista de excelência, qualquer assunto daria uma grande matéria (BRUM, 2006). Brum foi escolhida por sua sensibilidade e por seu grande talento jornalístico. O resultado foi a coluna *A vida que ninguém vê*, que vigorou por quase 11 meses, em 46 colunas, e conferiu a Brum o retorno imprevisto do público em forma de cartas, nas quais os leitores contavam a ela que sua identificação com as histórias simples e fortes das crônicas havia sido tamanha

que descobriram que suas vidas, assim como as dos protagonistas, também eram extraordinárias.

Em 1999, a coluna ganhou o prêmio Esso Regional Sul de Jornalismo e alcançou ainda mais sucesso, ao ser publicada em uma compilação no livro *A vida que ninguém vê*, recebendo o prêmio Jabuti 2007 de melhor livro-reportagem.

A obra como um todo traz a temática da invisibilidade social de seus personagens, aos quais Brum dá projeção ao narrar suas histórias. São vinte e três crônicas, sendo que duas compõem o prólogo por tratar do desfecho da narrativa de histórias contadas anteriormente. Tais histórias versam sobre assuntos diversos. Dividem-se em crônicas que trazem a superação da invisibilidade de seus protagonistas por meio de sua força de vontade, outras ainda que trazem aqueles “tipos” que se encontram nas cidades e aos quais Brum prestou a atenção que não se costuma dar a eles, fazendo com suas histórias crônicas de uma sensibilidade ímpar. Também notamos as crônicas que tratam da morte e do destino infeliz dos pobres, que a jornalista narra com acentuada crítica social, característica essa que é marca de seu trabalho, como podemos verificar em seu depoimento a seguir:

Hoje, ao lançar meus anzóis no lago nebuloso do passado, em busca de um mapa cujo único destino sou eu, percebo que escrever me salvou de tantas maneiras e também desta. Desde pequena eu tenho muita raiva – e quase nenhuma resignação. A reportagem me deu a chance de causar incêndios sem fogo e espernear contra as injustiças do mundo sem ir para a cadeia. Escrevo para não morrer, mas escrevo também para não matar.

Ouvi de alguns chefes que a indignação faz mal para o exercício do jornalismo, que bom jornalista não tem causa. Discordo. Indignação só não faz bem para quem tem como única causa a do patrão. (BRUM, 2017, p.61)

De acordo com Rech (BRUM, 2006) e outros estudiosos da obra de Brum, uma das grandes forças da jornalista é sua misteriosa empatia, que faz com que as fontes confiem nela já a partir de contatos iniciais e compartilhem com a escritora suas confissões de maneira espontânea. Brum vai muito além da simples entrevista burocrática ao lidar com os protagonistas de suas crônicas e com isso consegue histórias surpreendentes. Notamos a importância do que também não foi dito, mas sim apenas observado e considerado digno de nota e que entra na composição do quadro textual, o que advém da sensibilidade de Brum ao se colocar como interlocutora atenta às sutilezas e que consegue

adentrar com perspicácia e de maneira delicada no íntimo de seus entrevistados. Como ela mesma destaca,

quando a pessoa fala, ela fala também com seu corpo, fala com seu olhar, fala com seus gestos, fala com um monte de coisas. A realidade é complexa. E quando ela para de falar, ela não parou de dizer. Ela continua dizendo com o seu silêncio. Ela continua dizendo quando hesita. Ela continua dizendo quando ela gagueja. Ela continua dizendo quando ela não consegue falar. Essa escuta que é o nosso trabalho. A gente não está só escutando palavras, a gente está escutando toda a complexidade desse momento. Eu acho que isso é que faz a diferença. O nosso trabalho é escutar mesmo. (BRUM, 2011, p. 310-311).

A jornalista (2011) destaca a importância de ser mais uma “escutadeira” do que uma “faladeira” e daí advém a relevância e a potência das informações que consegue extrair de seus entrevistados, para converter em material para suas crônicas. Ela nos conta que sua arte em ser uma “escutadeira” teve início em sua infância, quando ouvia novelas de rádio na escuridão de casa e as palavras adentravam suas orelhas, incrustando nela, para sempre, as delícias de se ouvir histórias e despertando também seu gosto em as contar: “Foi ali que comecei a me tornar uma escutadeira que conta. E conta. Para contar.” (BRUM, 2017, p.29)

Em entrevista concedida a Agnes Mariano (2011), a jornalista diz que uma de suas técnicas de entrevista consiste em, além de gravar, anotar tudo o que o entrevistado conta, as palavras exatas e não sinônimos, e também o gestual que as acompanha, para extrair disso a precisão exata do que se quis dizer, já que, de acordo com ela,

o dito é muitas vezes tão importante quanto o não-dito, o que o entrevistado deixa de dizer, o que omite. É preciso calar para ser capaz de escutar o silêncio. Olhar significa sentir o cheiro, tocar as diferentes texturas, perceber os gestos, as hesitações, os detalhes, apreender as outras expressões do que somos. Metade (talvez menos) de uma reportagem é o dito, a outra metade o percebido. Olhar é um ato de silêncio. (BRUM, 2006, p.191)

Brum (2011) conta que sempre se envolve com suas fontes, com as quais desenvolve uma relação de confiança e um diálogo aberto, e que sai transformada do que faz, o que é um dos motivos pelos quais o jornalismo tem o seu valor. Também declara ir aberta às entrevistas, pronta para se “espantar”, sem teses prontas para já encaixar o depoimento do entrevistado dentro do que almeja ouvir. Tal declaração nos remete ao “diálogo possível” mencionado por Medina (1995), para quem o desenvolvimento da entrevista de maneira dialógica não é idealismo, pois acredita que existe espaço para esse diálogo, cuja

concretização está relacionada à humanização do contato interativo. Para a autora, quando um desses momentos ocorre,

ambos – entrevistado e entrevistador – saem “alterados” do encontro, a técnica foi ultrapassada pela “intimidade” entre o EU e o TU. Tanto um como outro se modificaram, alguma coisa aconteceu que os perturbou, fez-se luz em certo conceito ou comportamento, elucidou-se determinada autocompreensão ou compreensão do mundo. Ou seja, realizou-se o Diálogo Possível. (MEDINA, 1995, p.7)

Isto acontece, de acordo com Buber (2014), na conversação realizada em sua essência, chamada por ele de “conversação genuína”, quando os interlocutores se voltam “um-para-o-outro” e se expressam livremente, sem jogos de aparências, dizendo-se o que verdadeiramente tencionam. Assim, a palavra brota entre pessoas que estão juntas em profundidade e existe uma abertura ao que, de outra forma, não estaria acessível. O filósofo defende que o ponto principal para que haja uma conversação genuína é que se veja e se aceite o outro como ele é, havendo consciência de que “ele é outro, essencialmente outro do que e essencialmente outro do que eu desta maneira determinada, única, que lhe é própria” (Buber, 2014, p.146). Com isso em mente, é possível que Brum dê escuta a seus entrevistados por meio de suas crônicas ao relatar suas histórias, preservando suas identidades e suas particularidades ao traçar suas narrativas.

O prestígio de Brum no jornal Zero Hora, à época da realização da coluna *A vida que ninguém vê*, permitiu que ela tivesse uma maior liberdade de ação e também uma livre escolha das suas fontes, fugindo da padronização midiática, que apregoa que apenas são notícias os famosos, cuja vida desperta interesse no público, ou os poderosos. De acordo com Medina

Ponto de partida da entrevista, a escolha da fonte de informação está associada à própria pauta. Dentro de um processo autoritário (a ditadura da oferta), esta seleção preexiste a uma pesquisa de campo. A predeterminação de quem se deve ouvir na reportagem é inerente ao jornalismo acoplado a grupos de poder (econômico ou político ou cultural). Torna-se sumária a seleção de fontes de informação: já estão à disposição do editor, chefe de reportagem, repórter ou pauteiro aqueles nomes, endereços e telefones dos entrevistados *habitués*. Outras possíveis fontes são descartadas ou porque não servem (não se explica o motivo), ou porque “a casa” (entidade mítica que significa a empresa) não aceita esses nomes (malditos), ou porque, por desconhecimento total, uma sugestão inovadora por parte do repórter pega de surpresa o produtor cultural que está à frente do processo de decisão. (MEDINA, 1995, p.35)

No caso de Brum, a ideia original da coluna *A vida que ninguém vê* partiu de seu chefe, que confiava no talento da jornalista ao apostar que ela seria capaz de extrair histórias extraordinárias a partir do ordinário, sabendo que ela tinha “os sentidos à flor da pele para dar forma a um misto de crônica, reportagem e coluna” (BRUM, 2006, p.13). Para Brum, a escrita é um exercício de busca e realização, pois acredita “que só alcançamos o extraordinário do que somos ao sermos capazes de alcançar o extraordinário que é o outro.” (BRUM, 2017, p.93)

Outro fator que diferencia a jornalista é a sua escrita, repleta de recursos literários, que fazem com que seu texto seja híbrido de jornalismo e literatura. Tais recursos humanizam suas reportagens e aproximam o texto dos leitores, fazendo com que se identifiquem com as narrativas, o que traz uma carga emocional ao seu discurso. Tal apelo de Brum à literatura revela sua veia criativa e faz valer a referência a Medina, que apregoa que “Quem sempre se esforça por *humanizar* as circunstâncias é o artista e, por isso, investe nos meios literários para atingir esse fim.” (p.64), já que é por meio da arte, e não do jornalismo, que se investiga a essência humana e se atinge as emoções.

1.2 Conceito de invisibilidade social, ou pública

De acordo com Costa (2004), a invisibilidade pública caracteriza-se como o desaparecimento intersubjetivo de um ser humano em meio a outros e é a expressão de dois fenômenos psicossociais crônicos: a humilhação social e a reificação. A humilhação, em psicologia social, necessita da abordagem política e psicológica. Para o autor, apresenta-se como um acontecimento histórico, de caráter secular, e se faz perceber de maneira preponderante no dia a dia dos indivíduos das classes pobres. É resultado da desigualdade política e expressa a “exclusão intersubjetiva de uma classe inteira de homens do âmbito público da *iniciativa* e da *palavra*, do âmbito da *ação fundadora* e do *diálogo*, do *governo da cidade* e do *governo do trabalho*. Constitui, assim, um problema político.” (Costa, 2004, p.63, grifos do autor). Tal exclusão resulta em sintomas, que se refletem no afeto, no raciocínio, na ação e no corpo do indivíduo humilhado. As condições amplas do entendimento da realidade são negadas ao homem pobre, que tem seu poder de criação negado e é relegado à repetição.

No entendimento de Costa, reificação é um longo processo histórico por meio do qual foram fundadas as bases das sociedades modernas sob o princípio das determinações mercantis. Segundo o autor,

a *reificação* configura-se como processo pelo qual, nas sociedades industriais, o valor (do que quer que seja: pessoas, relações inter-humanas, objetos, instituições) vem apresentar-se à consciência dos homens como valor sobretudo econômico, *valor de troca*: tudo passa a contar, primariamente, como mercadoria. (Costa, 2004, p.64, grifos do autor)

As singularidades individuais são mascaradas quando se assumem as funções sociais, descaracterizando com o uso do uniforme, que se entrecruza com o discurso padronizador e o sujeito, então, ao vestir a “roupagem burocrática” de sua ocupação, transmuta-se em objeto, tornando-se invisível.

De acordo com Costa (2004), trata-se de um fenômeno psicossocial o aparecimento de um ser humano entre outros. Sua subjetividade é solicitada pela subjetividade de outro. O que Costa chama de “cegueira pública” (Costa, 2004, p.132) também é definida por ele como um acontecimento psicossocial e ele questiona se tanto o cego como o indivíduo que não é visto sentem essa realidade.

Para formular a resposta a tal questão, recorreremos aos estudos de Tomás, que analisa a invisibilidade social sob uma perspectiva da fenomenologia. Tomás afirma:

O primeiro passo de uma investigação metódica é analisar os nossos próprios preconceitos porque estes obstruem a compreensão do fenômeno. Ao esclarecer a subjetividade constituinte pessoal revelamos a intuição primordial, ou seja o dado imediato da consciência que precede o conhecimento objetivo. (Tomás, 2012, p. 2).

A autora alega que tal prática se opõe às “ideias holistas” que configuram a exterioridade do “objeto observado” em relação ao “sujeito observador”. Entretanto, não se pode deixar de lado a consideração de que o sujeito pensante pensa a si mesmo de uma maneira reflexiva. Para Tomás, “O vivido da consciência tem uma importância irrefutável para a sociologia sendo esta o estudo do mundo vivido.” (Tomás, 2012, p.2). Portanto, ela se refere ao primado da intencionalidade e da reflexividade do investigador. No entendimento da autora, o que une o investigado ao objeto investigado é a consciência da existência, de maneira inquestionável. Portanto, segundo Tomás, somente a consciência da existência do invisível o torna possível, o que torna plausível

pensá-lo em uma “estrutura pertinente de pensamento”(Tomás, 2012, p.2) ao se ter em perspectiva que a intencionalidade da investigação relaciona de forma muito próxima o observado e o observador, sendo esta conexão ainda mais relevante quando o observado é invisível.

Desta forma, Tomás propõe que a invisibilidade social é gerada a partir “da consciência constituinte do ato de ‘não ver outrem’”(Tomás, 2012, p.2), sendo este um fenômeno subjetivo cuja essência é a intersubjetividade. Segundo a autora,

Ao considerar a intersubjetividade como a estrutura essencial da invisibilidade social observamos uma correlação entre o ‘não visto’ e os outros indivíduos, o ‘não visto’ sendo compreendido como aquele que é invisível aos olhos dos que o rodeiam e os indivíduos sendo entendidos como consciência constituinte. (Tomás, 2012, p.2)

De acordo com Tomás, ao considerar a ação social de “não ver outrem”, pode-se afirmar que o que engendra tal relação é a intersubjetividade, o que acarreta o não-ver emergindo como uma prática cotidiana coletiva, cuja significação social leva a uma consolidação de certas tipificações, caracterizando-se como um ato intencional, porém não necessariamente voluntário.

Ao abordar tal assunto, podemos recorrer a Sartre (1936, apud, Tomás, 2008, p. 4), para quem a intencionalidade é “a estrutura essencial da consciência”. Sua emergência se dá na relação da consciência com o mundo e com os outros porque a consciência é sempre de algo, de acordo com Husserl (apud, Tomás, 2008, p.4) Desta forma, a consciência é sempre orientada, “ela é sempre intenção para fazer sentido das coisas, para ir ao sentido das coisas” (Tomás, 2008, p.4). A intencionalidade constitui-se pelo que Husserl conceitua como a “atitude natural”, que consiste em ter a crença de que o mundo é “simplesmente dado”. De acordo com Tomás:

Quando a consciência é consciente da atitude natural apercebe-se finalmente que não é o mundo que lhe é dado, mas é ela ao contrário que dá sentido ao mundo. Portanto se a consciência é doadora de sentido, o acto de ver transforma-se numa operação e mesmo talvez numa criação. Podemos fazer aqui uma analogia com o acto animador em questão precedentemente (sic). A consciência constituinte, como o acto de ver, é uma ‘intuição intencional’ que exige um fim racional: é preciso fazer pontaria antes de ver. (apontar antes de olhar?) Seguindo esta lógica, proponho um argumento à volta da intencionalidade significativa no acto de ver e em paralelo, no acto de não-ver. (Tomás, 2008, p.4)

Assim, Tomás conclui que o Outro invisível é invisível para Nós, não apenas para mim, e a intersubjetividade desta relação é constituinte em vários graus. Segundo o entendimento da autora (2008, p.5), “Por um lado há intersubjetividade entre o Eu e aquele que eu não vejo: o outro partilha o sentido do mundo comigo e sabe que eu não o vejo. Por outro lado há uma intersubjetividade colectiva: Nós não vemos o outro.” Desta maneira, dá-se a invisibilidade em um nível coletivo que caracteriza a invisibilidade social. A invisibilidade pode ser sentida tanto coletiva e socialmente quanto individual e psicologicamente. A invisibilidade social depende, entre outros fatores, da percepção que se tem de mim, pois se o outro não me vê, logo eu não existo para esse outro, o que acarreta a minha não participação de sua vida.

De tal maneira, de acordo com Sartre (2000 [1946], apud, Tomás, 2012 p.4), “é o antissemitismo que faz o judeu”. Segundo tal raciocínio, Tomás argumenta que “é a recusa em ver que constitui a alteridade invisível”, definindo tal rejeição como o desprezo, o que leva ao cerne da questão identitária, já que o desejo de reconhecimento exerce protagonismo na socialização.

Ao se falar em reconhecimento, temos que seus três modelos definidos são o amor, o direito e a estima social. A invisibilidade social emerge quando ao menos um destes reconhecimentos é negado a alguém, o que caracteriza uma situação na qual se verifica a existência de um sentimento de “desprezo social”, de acordo com Tomás. Desta forma, a autora conclui que a imagem de si é um reflexo do olhar de outros, sendo que, quando o sujeito se sente invisível, tem a valoração de si mesmo negativa.

Ao se ver invisível, o oprimido tem clara para si a sua opressão, segundo Costa (2004). O homem pobre, que se encontra largamente exposto à reificação, posiciona-se no limiar dessa opressão social, sempre perpassado pela invisibilidade pública, e é possuidor, de maneira contraditória, de “um sentido aguçado contra esse estado de coisas”. (Costa, 2004, p.137)

De encontro à ideia de Costa (2004), Simone Weil (apud, Costa, 2004, p.143) levanta a questão de que existe um poder que é conferido a todos os seres humanos, porém para o humilhado ele encontra-se interrompido, que é o poder de influir sobre outrem por sua simples presença, sem esforço – ninguém

está só em seu quarto como quando está na companhia de outros, como exemplifica Costa (2004). O que ocorre, de acordo com o autor, é que o humilhado, ao ser constantemente tratado como alguém que não é visto, passa a se comportar como alguém que ninguém vê. O autor defende:

Parece haver mais consciência do cego sobre sua cegueira quanto maior for o grau de proximidade igualitária em que ele possa ingressar com quem ficou apagado: a invisibilidade pública parece sustentada por motivações psicossociais, por antagonismos de classe mais ou menos conscientes, mais ou menos inconscientes. (Costa, 2004, p.155)

Como consequência, a invisibilidade pública se dá entre “cegos superiores” e “subalternos invisíveis”. Costa (2004) coloca que, no cego, é signo de obscurecimento da comunicação com cidadãos de posições inferiores, revela-se como incapacidade de sensibilizar-se à revelação de outro ser humano como um alguém. O indivíduo cegado comporta-se com uma “indiferente impolidez” e passa pelos invisíveis como se passasse por objetos, resistindo “aos poderes da presença de um outro humano quando se trata de um outro ‘abaixo’: incorre em negação automática ou arrogante da humanidade dos pobres.” (Costa, 2004, p.156). Assim, o autor conclui, não digna ao subalterno o seu olhar e não permite que o outro olhe, mantendo-se incapaz de empatia para com os humilhados, e nega a experiência de alteridade, mediante o não percebimento da existência do outro.

Mediante o exposto, é possível articular os conceitos de invisibilidade aqui expostos à análise do *corpus*, visto que esta é uma temática que permeia toda a obra, sendo um assunto caro à autora e que faz parte sistematicamente de seu trabalho como jornalista. Como ela mesma declara:

Quando me tornei repórter, tentei fazer da minha escrita um espelho amoroso no qual as pessoas cujas histórias eu contava pudessem se enxergar, descobrir-se habitantes do território das possibilidades e viver segundo seus próprios mistérios. Ser contadora de histórias reais é acolher a vida para transformá-la em narrativa da vida. É só como história contada que podemos existir. Por isso escolhi buscar os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa. Em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita. (BRUM, 2017, p.97)

Para Brum, escrever sobre o outro invisível faz parte do salvamento de si mesma, uma construção de sua própria vida no papel daquela que faz o resgate do outro, a partir do momento em que, ao dar a “escuta” àqueles que são proscritos, ela nasce e renasce nesse processo, que é parte fundamental de sua essência, pois sua identificação com os marginalizados é o que faz com que, além de seu trabalho, sua vida tenha significado e possa ser escrita simultaneamente à deles.

2. OS DISCURSOS JORNALÍSTICO E LITERÁRIO E A CRÔNICA NO BRASIL

O objetivo deste capítulo é apresentar os discursos jornalístico e o literário, e sua categorização como discurso constituinte de acordo com os estudos de Maingueneau. Também apresentaremos os elementos constitutivos da crônica no Brasil, gênero caracterizado por ser híbrido e ter componentes bastante peculiares, cujos reconhecimentos são fundamentalmente brasileiros.

2.1 Discurso jornalístico

A necessidade de se analisar o discurso midiático advém de sua força simbólica, mais do que seu lugar na economia, nos estudos tecnológicos ou de *marketing*, já que por meio dele se dá a regulação do sentido social pelos indivíduos como seres coletivos na construção de sistema de valores regulando o sentido social, segundo Charaudeau (2019). Entre os diversos discursos que compõem o midiático, encontra-se o jornalístico, que será o tema de nosso estudo.

Existe a prática estabelecida do “tornar visível o invisível” no discurso jornalístico, que, juntamente com a prática enraizada do “mostrar a qualquer preço” e do “selecionar o que é o mais surpreendente” (as notícias ruins), que “faz com que se construa uma imagem fragmentada do espaço público, uma visão adequada aos objetivos das mídias, mas bem afastada de um reflexo fiel” (CHARAUDEAU, 2019, p. 20). Entretanto, Brum (2006) apropria-se dessa ideologia de tornar visível o invisível justamente para nos passar um retrato fidedigno das histórias dos invisíveis, com isso revelando seu olhar atento de repórter para o pequeno, o cotidiano, aquilo que se encontra no miúdo, que é a matéria-prima para suas crônicas, nascidas do embrião da informação jornalística e trabalhadas com afincamento literário.

Ao tratar desse tema da matéria-prima para as crônicas-reportagens de Brum (2006), achamos necessário abarcar os valores que são fundamentalmente constituintes de uma notícia. Assim, temos, de acordo com Sodré:

Na rotina das pautas profissionais, destacam-se como valores-notícia a novidade (marca de atualidade), a imprevisibilidade (sinal para a singularização do relato),

o peso social (sinal indutor de atenção coletiva), proximidade geográfica do fato (índice contextual que facilita a identificação do público com os figurante da notícia), a hierarquia social dos personagens implicados (sobrevalor atribuído à identidade de famosos), a quantidade de pessoas e lugares envolvidos (magnitude do fato), o provável impacto sobre o público-leitor e as perspectivas de evolução do acontecimento (Sodré, 2012, p.75-76),

Tais fatores que se destacam como valores-notícia não são encontrados em grande número no *corpus*, o que subverte a lógica do que é notícia para os padrões de um jornalismo de mercado. As crônicas selecionadas são atemporais, quebrando, portanto, o valor da contemporaneidade; também não tratam de personagens socialmente destacadas, não versam sobre pessoas reconhecidas ou famosas, tratando dos socialmente invisíveis, daqueles que são ignorados pela sociedade; e não envolvem uma grande quantidade de pessoas e locais, além de se passarem em Porto Alegre, portanto fora do eixo valorizado nacionalmente que é Rio-São Paulo. Entretanto, a singularidade dos relatos, captados pelos olhos atentos de Brum (2006) e retratados de maneira humanizada, dão peso social a tais narrativas, compondo textos que podem se encaixar no chamado jornalismo literário, definido por Pena (2006) como uma alternativa à “espetacularização” da profissão, sendo o lugar de atuação de profissionais que tem um real comprometimento com a sociedade. Também se mostram como uma opção ao conteúdo apregoado pela proclamada objetividade e imparcialidade jornalísticas, que cada vez mais proporcionam aos leitores as mesmas notícias definidas pela padronização da mídia, ao apresentar conteúdos que vão além da superficialidade da cobertura da imprensa tradicional.

Ao tratar da notícia, lidamos com o elemento informação, essencial para sua constituição. Nesta esteira, temos, de acordo com Charaudeau (2019), que a informação comporta dois espaços: um “externo-externo” e outro “externo-interno”. O primeiro é composto pelas condições socioeconômicas da empresa onde se dá tal informação, que geram uma grande quantidade de estudos, como elenca o autor: uns de finalidade econômica, outros sobre a organização profissional. O segundo espaço se trata das condições semiológicas da produção, na qual os profissionais envolvidos com a realização da informação põem em pauta tudo o que diz respeito ao que será materializado em discurso, levando-se em consideração que há uma carga de subjetividade presente nesse momento devido a todos os interesses envolvidos no processo.

Segundo Charaudeau (2019, p.33), “A informação é, numa definição empírica mínima, a transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo.” (sic). De tal maneira, do ponto de vista do autor, teríamos um benfeitor que age para tirar alguém da ignorância, o que suscita questões da natureza de por que tal comportamento. Mas o que se deve ter em mente é a questão da linguagem, que, conforme o autor, trata-se de

sistemas de valores que comandam o uso desses signos em circunstâncias de comunicação particulares. Trata-se da linguagem enquanto ato de *discurso*, que aponta para a maneira pela qual se organiza a circulação da fala numa comunidade social ao produzir sentido. Assim, pode-se dizer que a informação implica processo de produção de discurso em situação de comunicação’ (CHARAUDEAU, 2019, p. 33 - 34)

Para o autor, a informação não possui uma existência independente do ser humano, sendo ela “pura enunciação. Ela constrói saber e, como todo saber, depende ao mesmo tempo do campo de conhecimentos que o circunscreve, da situação de enunciação na qual se insere e do dispositivo no qual é posta em funcionamento.” (CHARAUDEAU, 2019, p.36).

Um elemento que tem seu lugar de destaque ao se tratar do discurso jornalístico e que abordaremos é a fonte. A seu respeito, o autor levanta uma série de questões para além da investigação da natureza da informação. Há uma questão no que diz respeito à sua *validade*, persegue-se “o que constitui seu valor de verdade” (CHARAUDEAU, 2019, p.37). Há uma outra questão sobre a fonte, que diz respeito à seleção da informação, ao propor questionamentos sobre seus critérios de importância e prioridade e quem define tais critérios e em função de que, deixando em pauta quais interesses são visados com isso. A jornalista Eliane Brum, no jornal *Zero Hora*, se viu livre para percorrer os trajetos das fontes escolhidas por ela, sem que sofresse pressão por colocar em pauta determinados assuntos em detrimento de outros, e com sua maneira ímpar de apurar os fatos conseguiu farto material para ir além da informação.

Ao se tratar da notícia e o público que ela atinge, temos o fato de que o receptor não é o alvo ideal pretendido pelo fornecedor da informação. Portanto, Charaudeau (2019) coloca a questão de saber quem ele é e como a informação o atingiu, para tanto devendo-se levar em conta, na análise de todo ato de informação, o efeito visado e o produzido. Sobre a questão, o autor declara:

A cada momento, o informador deve perguntar-se não se é fiel, objetivo ou transparente, mas que efeito lhe parece produzir tal maneira de tratar a informação e, concomitantemente, que efeito produziria uma outra maneira, e ainda uma outra, antes de proceder a uma escolha definitiva. (Charaudeau, 2019, p.38)

De tal maneira, o mito da objetividade e imparcialidade propaladas pelo discurso jornalístico tradicional é posto em xeque, já que toda informação produz efeitos de sentido. E “enfim, há também o fato de que a significação é posta em discurso através de um jogo de dito e não dito, explícito e implícito, que não é perceptível por todos: tem-se consciência dessa multiplicidade de efeitos discursivos?” (CHARAUDEAU, 2019, p.39)

Temos, portanto, analisando os fatos dados, a afirmação de Charaudeau (2019) de que a ocorrência da comunicação e da informação se baseiam em escolhas, não apenas de conteúdo e formas apropriadas, mas principalmente de efeitos de sentido a fim de agir sobre o outro, o que caracterizam as estratégias discursivas. Desta maneira, temos a reafirmação do discurso como agente de ação. No entendimento do autor, discurso e língua são instâncias diferentes, embora o discurso necessite da língua para sua materialização e que ele, em troca, a transforme. O discurso é uma combinação da contextualização em que é produzido com a maneira pela qual é produzido, portanto,

É, pois, a imbricação das condições extradiscursivas e das realizações intradiscursivas que produz sentido. Descrever sentido de discurso consiste, portanto, em proceder a uma correlação entre dois polos.

No âmbito da informação, isso equivale a se interrogar sobre a *mecânica de construção* do sentido, sobre a *natureza do saber* que é transmitido e sobre o *efeito de verdade* que pode produzir no receptor. (CHARAUDEAU, 2019, p.40, destaques do autor)

Segundo o autor, a ação languageira humana quando há situações de interação social constrói o sentido, que só é percebido por meio das formas e

se constrói ao término de um duplo processo de semiotização: de *transformação* e de *transação*.

O processo de transformação consiste em transformar o “mundo a significar” em “mundo significado”, estruturando-o segundo um certo número de categorias que são, elas próprias, expressas por formas. (CHARAUDEAU, 2019, p.41, destaques do autor).

O processo passa desde a nomeação de seres do mundo à sua qualificação, narrando suas ações e argumentando seus motivos, para passar à avaliação de todo o descrito, modalizando. “O ato de informar inscreve-se nesse processo porque deve *descrever* (identificar-qualificar fatos), *contar* (reportar

acontecimentos), *explicar* (fornecer as causas desses fatos e acontecimentos.)” (CHARAUDEAU, 2019, p.41).

Já o processo de transação, segundo o pesquisador:

consiste, para o sujeito que produz um ato de linguagem, em dar uma significação psicossocial a seu ato, isto é, atribuir-lhe um objetivo em função de um certo número de parâmetros: as hipóteses sobre a *identidade* do outro, o destinatário-receptor, quanto a seu saber, sua posição social, seu estado psicológico, suas aptidões etc; o *efeito* que pretende produzir nesse outro; o tipo de *relação* que pretende instaurar com esse outro e o tipo de *regulação* que prevê em função dos parâmetros precedentes. O ato de informar participa desse processo de transação, fazendo circular entre os parceiros um objeto de saber que, em princípio, um possui e o outro não, estando um deles encarregado de transmitir e o outro de receber, compreender, interpretar, sofrendo ao mesmo tempo uma modificação com relação a seu estado inicial de conhecimento. (Charaudeau, 2019, p.41, destaques do autor)

O processo de transação é o dominante, já que o homem fala para se posicionar em relação a outrem, visto que “a consciência de si passa pela tomada de consciência da existência do outro, pela assimilação do outro e ao mesmo tempo pela diferenciação com relação ao outro.”(CHARAUDEAU, 2019, p.42)

Trata-se, portanto, possível afirmar que a informação não pode ter a presunção de neutralidade ou transparência, ou ainda de factualidade, já que se constitui em um ato de transação, segundo o autor, e sua intenção está ligada ao tipo de alvo que o informador pretende atingir e de sua relação com o tipo de receptor que irá interpretar essa informação. De tal maneira, temos que

Assim, todo discurso, antes de representar o mundo, representa uma relação, ou mais exatamente, representa o mundo ao representar uma relação. E isso também é verdade para o discurso de informação. O sujeito informador, capturado nas malhas do processo de transação, só pode construir sua informação em função dos dados específicos da situação de troca. (CHARAUDEAU, 2019, p.42)

Desta forma, temos que o discurso jornalístico não pode ser declarado como isento e imparcial, sendo sua propalada objetividade um mito propagado de maneira indevida, conforme vimos os estudos de Charaudeau (2019) e Sodré (2012).

2.2 O Discurso Literário e os Discursos Constituintes

Existe o clichê de que os artistas em geral, ressalta-se os escritores, são indivíduos dotados da notável capacidade de exprimir o “espírito de sua época”, no entendimento de Maingueneau, o que é reforçado pela análise filológica, que considera que a literatura retrata uma sociedade, mas que “a urgência das pesquisas históricas parece dispensá-la de interrogar-se sobre o modo dessa ‘expressão’. A necessidade de ‘estabelecer’ o texto, de reconstituir o mundo em que surgiu, relega a segundo plano a pergunta referente às próprias condições de possibilidade de um certo tipo de enunciação, ao enigmático aparecimento de uma obra num lugar e num momento dados” (MAINGUENEAU, 2016, p.18)

Ao se tratar de tal tema, temos que a construção da “história literária”, que encontrou seu espaço sobretudo na universidade francesa no final do século XIX, instituiu a filologia no campo literário, de acordo com Maingueneau (2016).

Na França, a história da filologia reduziu-se a uma disciplina que tratava de textos antigos e medievais ou, ao lidar com obras modernas, restringiu-se a um estudo separado dos estudos linguísticos, segundo Maingueneau. Já na Alemanha, a filologia era mais abrangente, tendo relações com a hermenêutica.

Ao abordar tal temática, Maingueneau (2016) traz que a abordagem de Spitzer trata de demonstrar como a obra ilustra tanto a época como a personalidade do autor, “mas a história literária pretende chegar a isso sem passar pelo estudo do texto; ela dirige seus esforços para o estudo erudito dos contextos de criação, ao passo que a hermenêutica filológica spitzeriana parte do texto para alcançar a “visão de mundo” do autor e, se possível, ao espírito da época de que essa visão participa.” (ibid, p.20)

Nesta esteira, Maingueneau defende que já a abordagem marxista, apesar de estender os pressupostos filológicos, adotava um vocabulário distinto. Para ele, a ideologia está refletida nas obras, como uma deformação da luta de classes, sempre presente como “uma instância exterior a eles que os determina em última análise” (MAINGUENEAU, 2016, p.21). O autor ressalta que é a “consciência coletiva” a responsável pela articulação da individualidade do escritor com o contexto coletivo do qual ele é parte.

Entretanto, anos depois, o estruturalismo toma conta da cena intelectual, levando à antiga dicotomia entre “fundo” e “forma”, segundo Maingueneau, o que impediria a apreensão da historicidade das obras em sua complexidade.

Como consequência, a pesquisa marxista teve de trilhar outros caminhos, e “se divide entre uma corrente marcada pela Psicanálise que privilegia a inconsistência das obras e outra que destaca a dimensão institucional da produção literária” (MAINGUENEAU, 2016, p.23)

Como nos explica o autor, a “nova crítica” foi o nome dado a todas as abordagens que se aliaram contra a história literária, o que fazia com que houvesse uma grande diversidade em seu bojo. Maingueneau coloca que

na França, a partir do século XIX, o ponto de vista dos estetas e criadores, defensores da autonomia das obras, divergia do dos filólogos universitários preocupados com documentos. A nova crítica permitiu reconciliar esses dois mundos. Barthes é um exemplo perfeito disso, ele que conseguiu unir a autoridade acadêmica com a autoridade conferida pelo sucesso junto ao público cultivado. (ibid, p.26)

Maingueneau ainda levanta a questão de que, ao considerar a linguística estrutural, seus avanços foram muito poucos tendo como referência um romance ou uma peça teatral, pois nesse tipo de enunciados, não se pode ir ao centro do texto como algo elaborado cujo desenvolvimento poderia ser atingido por falta de organização estrutural superficial.

Ao se falar em discurso literário, devemos abordar os discursos constituintes, haja vista a inclusão do primeiro nessa categoria. Os discursos constituintes são um campo de pesquisa de origem interdisciplinar, cujos estudos iniciaram-se em 1995 por Maingueneau, com a hipótese de aproximação de discursos com a característica comum de legitimar todos os outros discursos, sendo tidos por ele como discursos fundadores. Estes discursos são o religioso, o filosófico, o científico e o literário. Têm como características o fato de serem ligados a uma fonte legitimadora, o que os fazem simultaneamente heteroconstituintes, que legitima discursos tópicos e institucionalizados, e autoconstituintes, legitimando-se a si mesmos. Tais discursos tematizam sua própria constituição e especificam suas próprias regras e seu funcionamento. De acordo com Maingueneau (2016, p. 62), “a pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso:

não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos.”

Segundo Maingueneau (2008), a intenção de agrupar em uma categoria os discursos constituintes é reconhecer características em comum entre eles, como o fato de que não admitem outro discurso acima deles, sendo a eles que outros discursos recorrem para se legitimar. Para o autor, tal fato não anula a possibilidade de interação entre discursos constituintes e não-constituintes e entre os próprios discursos constituintes também. Entretanto, segundo o teórico, a negação de tal interação ou sua submissão a seus princípios é parte intrínseca à sua essência. Sua operação se dá por meio de funções sociais definidas por Maingueneau como *archeion*, que se trata de um termo grego ligado a *arché*, cujo significado “fonte”, “princípio”, remete a “comando”, “poder”, e nos traz a imagem de uma sede de autoridade, como um palácio, mas também os arquivos públicos. Desta forma, o *archeion* “associa assim intimamente o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar associado a um *corpo de enunciadorens consagrados* e uma gestão de *memória*” (MAINGUENEAU, 2008, p.38, grifos do autor).

Os discursos religioso, científico e filosófico são certamente constituintes. Já o político se sustenta em um outro plano, já que recorre à ciência, à religião, à filosofia, etc, para se apoiar, além de se legitimar pela doxa coletiva, de acordo com Maingueneau. Faz-se, portanto, de acordo com Maingueneau, fundamental compreender o modo de “constituição” dos discursos constituintes, visto que eles são definidos por sua posição no interdiscurso, dado o fato de que não reconhecem discursos além de si mesmos e de que autorizam a si próprios.

Assim, de acordo com tal premissa, para Maingueneau (2008) não há impedimentos a se considerar a literatura como um discurso constituinte, embora tal feito possa deixar alguns estudiosos surpresos, já que se apreende “constituinte” e “fundador” de maneira mais ou menos equivalentes. Para justificar a categorização da literatura como discurso constituinte, Maingueneau coloca a seguinte argumentação:

A reflexividade fundamental, segundo a qual um discurso constituinte não pode obter autorização senão de si próprio, varia, na verdade, conforme o discurso considerado. A ‘constituição’ não funciona de um único modo, ela adota tantos regimes quantos são os distintos discursos constituintes. Não é então porque

não reflete seu fundamento sob o modo do conceito ou da revelação divina que a literatura não pertence a essa categoria. (MAINGUENEAU, 2008, p.38)

Segundo o autor, um estudo da “constituição” dos discursos constituintes deve se firmar na exposição da conexão entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, o imbricamento entre “uma representação do mundo e uma atividade enunciativa”. Para o teórico, suas enunciações são elementos componentes do mundo que representam ao mesmo tempo que esses discursos são representativos do mundo, sendo, portanto, “inseparáveis da maneira pela qual geram sua própria emergência, o acontecimento de fala que elas instituem.” (*ibid*, p.40)

Maingueneau (2008) afirma que o sentido dos atos da coletividade é possibilitado a partir dos discursos constituintes, que permitem a diversidade dos gêneros do discurso, já que, de maneira explícita ou não, estes outros gêneros recorrem a um ou mais discurso constituinte para se fundamentar e legitimar-se. O jornalista envolvido em um debate sobre uma questão social recorre à autoridade do intelectual, do teólogo ou do filósofo, mas o contrário não ocorre. Os discursos constituintes são, então, “zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limite, situados sobre um limite e lidando com o limite, devem gerar textualmente os paradoxos que seu estatuto implica”. (MAINGUENEAU, 2008, pp.38-9). Segundo o teórico, são concomitantemente auto e heteroconstituintes, pois só um discurso que se constitui a partir da tematização de sua própria constituição é capaz de embasar a constituição de outros discursos.

De acordo com Maingueneau (2008), podemos entender essa constituição de duas maneiras:

- como o estabelecimento legal, como processo de instauração do discurso ao construir sua própria emergência no interdiscurso;
- como os modos organizacionais, “de coesão discursiva, a *constituição* no sentido de um agenciamento de elementos formador uma totalidade textual” (MAINGUENEAU, 2008, p. 39)

Segundo o autor, há a convergência dessas dimensões para a constituição no âmbito jurídico-político, gerando normas e garantias aos

comportamentos coletivos, já que é uma das pretensões do discurso constituinte a delimitação do lugar-comum da coletividade, englobando toda a diversidade de “lugares-comuns” veiculados.

Ressaltamos que se trata aqui dos discursos constituintes de nossa sociedade, já que, como ressalta Maingueneau, de acordo com cada época e suas civilizações, os tipos de discursos constituintes mobilizados pelo *archeion* não são os mesmos. Como declara o autor:

Em nossas sociedades, tais discursos são ao mesmo tempo unidos e dilacerados por sua pluralidade. Sua existência se faz inseparável da gestão dessa impossível coexistência, através de configurações em reformulação constante. Cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo como interior e exterior aos outros, outros que ele atravessa e pelos quais é atravessado. (MAINGUENEAU, 2008, p.39-40)

De tal maneira, de acordo com Maingueneau (2008), tratar de discurso constituinte é lidar com uma categoria de estatuto tipológico indefinido. O autor define três ordens nas quais se baseiam as tipologias operadas usualmente pelos analistas do discurso que são, de acordo com o teórico, as seguintes:

- as tipologias linguísticas, na verdade enunciativas: independem dos conteúdos e das finalidades discursivos. Apoiam-se geralmente sobre as questões levantadas por Benveniste, que opõe enunciados respaldados na situação de enunciação, o “discurso”, a enunciados que rompem com a situação de enunciação, a “história” ou “narrativa”;
- as tipologias funcionais: classificam o discurso de acordo com sua finalidade. Variam entre funções muito abstratas, de ordem comunicacional, como o modelo de R. Jakobson (função expressiva, referencial, fática, conativa etc) e funções sociológicas ou psicossociológicas (função lúdica, de conhecimento, de preservação etc)
- as tipologias situacionais determinados por critérios sócio-históricos, são construídas a partir de gêneros discursivos: o telejornal, o romance histórico, o sermão etc. Também é possível fazer um recorte dos discursos em função da produção e da circulação de enunciados na esfera de instituições, como os gêneros do discurso no hospital, no tribunal, etc., ou tratar de posicionamentos

ideológicos, como o discurso patronal, comunista, etc., em um campo discursivo, de acordo com Maingueneau.

Essas três tipologias são perpassadas pela noção de discurso constituinte, que têm suas características ligadas à sua inscrição no interdiscurso, à emergência de seus enunciados e à sua circulação. Podemos falar então de uma categoria discursiva, “que não se deixa reduzir nem a uma grade estritamente linguística, nem a uma grade de ordem sociológica ou psicossociológica” (MAINGUENEAU, 2008, p.43)

Um elemento importante nos estudos dos discursos constituintes é o posicionamento. Maingueneau afirma que os discursos constituintes são palco de um conflito permanente entre vários posicionamentos e que a noção de posicionamento que implica que os enunciados se relacionam a várias identidades enunciativas que se delimitam é simplista. Segundo o autor

o posicionamento pretende nascer de um retorno às coisas, de uma justa apreensão do Belo, da Verdade etc, que os outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido etc., mas essa intenção de um termo que exorbita os discursos é na realidade atravessada por esses outros discursos. (MAINGUENEAU, 2008, p.43)

Para o autor, os grupos que são responsáveis pela elaboração de tais posicionamentos os fazem circular e passam a geri-los, sendo, portanto, indissociáveis. Segundo Maingueneau, a avaliação, produção e geração dos textos constituintes cabe a comunidades restritas, já que se trata de discursos “autorizados”. O teórico ressalta que tais grupos são responsáveis pela manutenção de uma memória e da avaliação dos enunciados em relação às normas, partilhadas pelos membros da comunidade de acordo com o posicionamento e pelos membros da comunidade do mesmo campo.

Para Maingueneau, o aparente paradoxo é que, ao falar em nome de Deus ou da Ciência aos seres humanos, na verdade fala-se a um número restrito de pessoas. Portanto, citamos o autor, que afirma:

Os enunciados cujo alcance é *global* emergem de maneira essencialmente *local*: os produtores desses textos se põem de acordo com as normas internas de um grupo, não diretamente com uma doxa universalmente partilhada. Os lugares institucionais de onde emergem os textos não se ocultam por trás de sua produção, eles a moldam através de uma maneira de viver. Certamente a normas do grupo se fundam sobre princípios transcendentais, mas estes últimos só são invocados pela mediação das normas desse grupo. (MAINGUENEAU, 2008, p.44)

Assim, comunidades discursivas são formadas a partir da existência de “redes institucionais específicas” supostas por cada posicionamento. De acordo com Maingueneau (2008), elas se caracterizam por dois tipos imbricados: as que gerem e as que produzem o discurso. Um discurso constituinte movimenta uma diversidade de papéis sociodiscursivos para além de autores, como por exemplo os discípulos das escolas filosóficas, os críticos literários dos jornais etc.

Maingueneau afirma que o formato tomado por uma “comunidade discursiva”, que existe na e pela enunciação, pode variar em função do discurso constituinte e do posicionamento. Este último é “uma imbricação entre um modo de organização social e um modo de existência de textos.” (MAINGUENEAU, 2008, p.45).

De tal maneira, ao se falar em comunidade discursiva, tem-se em mente o abarcamento de discursos que são produtos da referida comunidade. Essa problemática se manifesta em outros trabalhos de análise do discurso, especialmente no que tange ao discurso científico, que, ao contrário do discurso religioso, não reivindica modos de vida específicos.

Ademais,

em se tratando de discursos constituintes, o estatuto do autor não pode ser evidente: um filósofo ou um escritor não podem se pôr nem no exterior nem no interior da sociedade; ele estão condenados a alimentar sua obra com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Sua enunciação se constitui na impossibilidade mesma de atribuir para si um verdadeiro ‘lugar’. Localidade paradoxal a que nós chamamos de *paratopia*. (MAINGUENEAU, 2008, P.45)

De acordo com Maingueneau (2016), a obra literária participa de três planos do espaço literário, sendo que cada um deles é permeado pelo outro. Um deles é uma rede de aparelhos, em que os indivíduos são autores ou público em geral e se colocam entre eles mediadores, intérpretes ou avaliadores legítimos, e cânones. É também um campo onde se enfrentam posicionamentos estéticos, em que a palavra campo é utilizada no sentido “campo discursivo”, uma estrutura dinâmica em equilíbrio movediço. Segundo Maingueneau (2016, p. 91), “esse espaço é um arquivo em que se combinam intertexto e lendas”; os conflitos do campo são as atividades criadoras inseridas numa memória apreendida por esses conflitos. Para produzir literatura, é necessário um estilo de vida que posicione o indivíduo na esfera social como escritor. Não há como se posicionar

fora do campo literário, que não tem um verdadeiro lugar, pois seus membros não dispõem de um verdadeiro pertencimento social.

2.3 A Crônica no Brasil

Como a crônica é um gênero híbrido de pertencimento tanto ao jornalismo quanto à literatura, caracteriza-se por uma ambiguidade que não se verifica em outros gêneros. Em relação a esse imbricamento, Gilberto Freyre, no prefácio das memórias de Nelson Rodrigues, declara que

por jornalismo literário não se deve entender o jornalismo que se ocupe de assuntos literários; e sim o que se caracteriza pela potência literária do jornalista-escritor (...) O escritor-jornalista ou o jornalista-escritor é o que sobrevive ao jornal: ao momento jornalístico. Ao tempo jornalístico. Pode resistir à prova tremenda de passar do jornal ao livro. (FREYRE, *apud* BENDER; LAURITO, 1993, p. 50-51).

No entendimento de Sá (2005), sua origem remonte à carta de Pero Vaz de Caminha, que é crucial como marco de um cronista apresentando pela primeira vez as terras brasileiras, estabelecendo a representação a partir da qual, a seguir, os próprios nativos passaram a pensar a realidade. Segundo o autor, Caminha é um cronista no sentido literário do termo, pois consegue recriar com maestria o registro de seu contato com os indígenas e fornece um panorama do encontro da cultura europeia com a nativa, enriquecendo seu relato com pequenos acontecimentos diários que ganham concretude a partir de sua observação direta. Para Sá (2005, p.06), “essa concretude lhes assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances.” Para o autor, a história de nossa literatura tem seu início com o documento de Caminha e nasceu, de maneira oficial, da crônica.

Segundo Bender e Laurito (1993), existiram ainda outros cronistas portugueses que escreveram sobre o Brasil além de Caminha, entre eles Pero Lopes de Souza e Pero de Magalhães Gândavo. Houve também a crônica dos missionários e religiosos, em especial a dos jesuítas, como José de Anchieta, que, ao documentar a catequese, também dava notícias e comentava o que observavam em solo brasileiro. O que esses autores fazem são “**crônicas**, no sentido histórico da palavra; textos que antecipam o advento e a existência de

uma historiografia nacional, já fruto de reflexão crítica e apoiada em instrumental adequado”. (BENDER; LAURITO, 1993, p. 14, grifos das autoras)

O gênero, ao perder a extensão que teve a carta de Caminha, manteve sua característica primordial de “registro circunstancial feito por um *narrador-repórter* que relata um fato não mais a um só receptor privilegiado como el-rei D. Manuel, porém a muitos leitores que formam um público determinado” (SÁ, 2005, p.7)

Martínez Albertos concede à crônica uma raiz latina e declara que a crônica latina possui “caráter tipicamente informativo, mesclado, porém, de elementos valorativos que revelam a percepção pessoal do redator.” (MELO, 2003, p.150) O conceito de crônica do pesquisador é de que se trata de “narração direta e imediata de uma notícia com certos elementos valorativos que sempre devem ser secundários a respeito da narração do fato de si. Procura refletir o acontecimento entre duas datas.” (MELO, 2003, p.150) Já Gargurevich atribui a ela o fato de ser a antecessora imediata do jornalismo de informação.

Segundo Melo (2003), os críticos de fala espanhola afirmam que a crônica é um gênero informativo, situando-a entre a notícia e a reportagem, e recomendam que ela siga o modelo da pirâmide invertida. Entre eles, ela não adquire características literárias muito marcantes. Porém, para o autor, no jornalismo luso-brasileiro, a crônica tem uma dimensão poética e uma função irônica que não são abarcadas pelo jornalismo tradicional e encontram seu lugar nas páginas de opinião. Situa-se entre o jornalismo informativo e a narração literária, e não se assemelha às notícias nem às reportagens.

Para Sá (2005), já que a crônica é um imbricamento entre literatura e jornalismo, o público a que narrador-repórter se dirige são leitores do jornal onde é veiculada, o que significa, portanto, uma restrição aos padrões ideológicos do veículo no qual circula, além de ter que se circunscrever ao limite imposto pelo espaço de suas páginas.

Ao abordar as origens da crônica, podemos verificar melhor seu hibridismo. Do folhetim, espaço que visava ao entretenimento do leitor no rodapé do jornal, nasceu a crônica como texto jornalístico cuja função é abordar os mais diversos assuntos. O folhetim, à sua época, encontrou grande receptividade e

passou a ser um atrativo a mais para os leitores, aumentando o seu número, assim como a crônica hoje em dia no jornal.

Devemos destacar que havia dois tipos de folhetim, o folhetim-romance e o folhetim-variedades. Foi este último o que originou a crônica, pois consistia em matéria variada do cotidiano. Constituía um espaço de afirmação para muitos talentos, que encontraram leitores assíduos em suas páginas. De acordo com Bender e Laurito (1993, p.16), “o valor e a sedução dessa seção do jornal dependiam do talento e do estilo do escritor, ainda que a marca fosse o tom leve e descomprometido, geralmente e propositadamente ‘frívolo’, para conquistar a empatia do leitor”. Não observamos mais isso como um rigor exigido da crônica, como podemos verificar em Brum e outras crônicas com acentuada característica de crítica social, que, apesar disso, muitas vezes ainda são marcadas por mais leveza e por um tom mais poético do que as matérias do jornal, caracterizando-se por um “ar” de maior suavidade mesmo ao lidar com temas mais áridos do que os encontrados habitualmente no gênero.

Ao se falar da leveza e da poeticidade da crônica, ressaltamos que se encontra entre alguns dos assuntos preferidos dos cronistas a metalinguagem: a crônica que discorre sobre si mesma, por vezes até mesmo sobre sua própria falta de assunto e suas relações com o público-leitor, são mote para muitos cronistas e já aparecia no século XIX, ainda sob a forma do folhetim.

O folhetim de variedades abordava toda uma gama de assuntos que não é mais possível hoje em dia que ocorra nas crônicas, por causa das limitações das seções de um jornal. O gênero deu lugar a seções que se restringem a temas específicos, escritos por diversas figuras, e entre eles aparece o “**cronista**, especializado em tudo e em nada. Melhor dizendo, aquele escritor-jornalista ou jornalista-escritor que, ao mesmo tempo, prende e solta a sua imaginação criadora num espaço específico e bem caracterizado da imprensa diária ou periódica”. (BENDER; LAURITO, 1993, p.22, grifo das autoras.)

Como bem destacam Bender e Laurito a respeito da leveza e da forma como o cronista lida com seus temas,

Gênero aparentemente - e só aparentemente – fácil, a crônica exige uma espécie de descompromisso do autor no tratamento do assunto, que deve ser abordado de forma leve e atraente para o público leitor; por outro lado, esse

suposto descompromisso do cronista – sujeito comprometidíssimo com o seu ofício – não implica mediocrização do texto. E é o talento do autor que vai dar estatura maior a um gênero comumente considerado um modo menor de ficção (Bender e Laurito, 1993, pp.27-8).

O próprio Antonio Candido, em seu famoso texto *A vida ao rés-do-chão*, identifica a crônica como um gênero menor, pois, como ele afirma, não se faz uma literatura de grandes cronistas, e agradece a Deus por isso, “porque sendo assim ela fica perto de nós” (CANDIDO, 1992, p.13)

Ao tratarmos da transição da crônica para o Brasil e de sua afirmação como um gênero nosso, encontramos em Sá (2005) que a afirmação da imprensa nacional trouxe a apropriação e o decorrente encontro de características tão próprias dos folhetins franceses em suas páginas que muitos críticos declaram a crônica como gênero eminentemente brasileiro. Segundo o autor, desde o Romantismo até o Modernismo, e até os dias atuais, vários escritores têm nas páginas dos jornais um encontro gratificante com o público ao fazer da crônica um gênero secundário, como Machado, Bilac ou Mário de Andrade; outros, provenientes do próprio jornalismo, encontram na crônica um fazer artístico que transcende a efemeridade característica dos periódicos, como Rubem Braga; outros, ao permanecer no gênero jornalístico de maneira despretensiosa, registram de forma memorável cenas, tipos e costumes, montando o panorama do país em determinado período, como João do Rio.

À sua época (1881-1921), a crônica era ainda o folhetim. O jornalista, entretanto, percebeu que a modernização das cidades exigia uma nova postura e não se limitava a ficar apenas na redação; ia a campo investigar e dar mais vida a seus textos, o que levou a uma nova atitude por parte dos profissionais da área. João do Rio consagrou-se como grande cronista, dando ao gênero características mais literárias, e fez com que a crônica se tornasse “em vez do 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, 2005, p.9)

O folhetim do século XIX é um texto delongado e que abarca diversos assuntos, além de ser um texto no qual não se pode esquecer também da leveza no trato dos acontecimentos sobre os quais se detém. Tais características

exigem muito talento de seu autor, além de uma habilidade literária que o permita informar sem que sobrecarregue o leitor a ponto de que ele queira interromper a leitura. De acordo com as autoras (1993, p.29), “mesmo quando o fato é sério ou solene, passível de uma análise mais profunda, ainda assim a tarefa do folhetinista é fingir superficialidade ao tratá-lo, encenando um jogo de sedução capaz de atrair o leitor e de informá-lo sem o cansar.”. Tal tarefa ainda cabe aos cronistas de hoje, porém com a redução dos temas tratados, no qual cabem ainda algumas divagações.

A crônica é o gênero que registra a história dos pequenos fatos cotidianos, cuja desimportância não inspira grandes arroubos literários e/ou poéticos, porém servem como matéria-prima para seu autor, que possui o dom de extrair o grandioso do ordinário. É a arte de transformar o eterno em instantâneo, de conferir *status* à conversa fiada, sempre mantendo a leveza e a coloquialidade. Para Bender e Laurito (1993), como não existe restrição à sua temática, talvez como forma de compensação à sua exiguidade, ela tem uma liberdade que a torna de difícil conceituação.

Dada a essa exiguidade, o primor com o qual a crônica deve ser escrita deve ser extremo, pois ela tem pouco espaço para “ganhar o leitor” e se fazer notável. Portanto, a crônica sim é que tem que ganhar seu leitor por nocaute, pois é ainda mais concisa do que o conto, e a eficácia de seu poder de “fisgar” o leitor do início ao fim tem a incumbência de ser ainda maior.

Bender e Laurito (1993, p. 53) citam o crítico Eduardo Portella para dizer que

a estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambiguidade é a sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. Os gêneros literários não se excluem: incluem-se. O que interessa é que a crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal ou periférico do fazer literário, é o próprio fazer literário. E quando não o é, não é por causa dela, a crônica, mas por culpa dele, o cronista. Aquele que se apegue à notícia, que não é capaz de construir uma existência além do cotidiano, este se perde no dia-a-dia e tem apenas a vida efêmera do jornal. Os outros, esses transcendem e permanecem.

A crônica constitui o próprio fazer literário na medida em que se ocupa do pequeno e da leveza, materializando-se na desimportância dos eventos cotidianos, o que faz com que o cronista tenha que exercer sua capacidade

literária para dar conta desse efêmero e desse “insignificante”, extraindo o máximo desses acontecimentos como quem realiza uma proeza.

Bender e Laurito (1993) destacam que em alguns casos o uso do foco narrativo em primeira pessoa do singular proporciona um aspecto de verdade ao texto, principalmente se for marcado por denúncia social, como é o caso das crônicas de Eliane Brum e em que verificamos esse uso da primeira pessoa. Tal recurso também aproxima cronista e leitor, dando o tom de conversa entre ambos, uma característica marcante da crônica. Desta forma

é como ‘conversa fiada’ que todos os assuntos ingressam nesse espaço literário, sempre na base do dialogismo entre pessoas que se prezam, bate-papo em família ou em reunião de amigos. Assim, mesmo que o narrador não se coloque na primeira pessoa e se dirija claramente a um interlocutor, a ideia de *diálogo* deve permanecer. (SÁ, 2005, p.75)

Um elemento estrutural da crônica é o tempo e fazemos aqui a observação de Bender e Laurito (1993) que a palavra grega *chronos* significa “tempo” e encontra-se como radical de *crônica*, que tem como um de seus significados a narração histórica, ou o registro de fatos em ordem cronológica. Segundo as autoras, tanto em sua acepção tradicional quanto em seu formato mais moderno, a crônica está sempre ligada à ideia que seu radical carrega: “assim, seja um registro do passado, seja um flagrante do presente, a crônica é sempre um resgate do tempo” (BENDER; LAURITO, 1993, p.11).

Segundo Sá (2005), com frequência o tempo serve de mote para o próprio assunto da crônica, desde o tempo que passa rápido demais até o tempo que se arrasta, perpassada pelo tempo psicológico ou somente restrita ao cronológico. Um outro aspecto a ser destacado é o descritivo, que por vezes compõe uma parte fundamental de uma crônica, já que esta caracteriza-se por engrandecer o miúdo, dando relevância ao ordinário que passa despercebido aos olhos, porém não escapa ao olhar perscrutador do cronista, que, apesar disso, mantém a sutileza e a delicadeza das palavras, o que amiúde faz com que sequer notemos a descrição embutida no texto. Para alcançar tal visão dos elementos que compõem a realidade e o poder descritivo com essa potência,

Para ver além da banalidade, o cronista vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais do que a aparência, e descobre, por isso mesmo, as forças secretas da vida. Não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o e o recria, buscando sua essência, pois o que interessa não é o real visto em função de valores consagrados. É preciso ir mais

longe, romper as conceituações, buscar exatamente aquilo que caracteriza a poesia: a imagem. (SÁ, 2005, p.48)

De acordo com Sá (2005), na crônica, quem faz a narração é o próprio autor e o que é dito parece ter realmente ocorrido, como se fosse uma reportagem. Porém, ainda de acordo com o autor, até mesmo reportagens podem explorar a poeticidade, assim como o uso do silêncio significativo que acompanha o que foi verbalizado. Para o autor, a crônica pode não ser densa como o conto, entretanto traz a liberdade do cronista, que pode transmitir uma aparente superficialidade no desenvolvimento do tema, como se fosse casualmente, mas que sabe que é necessário mais do que o acaso para que se construa um texto literário.

No entendimento de Sá (2005), a crônica possui uma aparente simplicidade porque herda a efemeridade jornalística e não por falta de habilidade literária e é elaborada nessa urgência característica das redações, pois seu fazer é ditado pelo ritmo do jornal. E a essa pressa de escrever, junta-se a de viver. Já que os acontecimentos são balizados pelo ciclo cotidiano, o cronista necessita de um ritmo ágil para acompanhá-la. Por isso, segundo o autor, sua sintaxe é mais desestruturada, lembra o diálogo. Dessa forma, acontece a aproximação das normas da escrita com a oralidade, cujo traço é a coloquialidade, como uma conversa entre autor e leitor. De tal maneira,

o dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica, tal como acontece em nossas conversas diárias e em nossas reflexões, quando também conversamos com um interlocutor que nada mais é do que nosso outro lado, nossa outra metade, sempre numa determinada circunstância. (SÁ, 2005, p.11).

Aqui, de acordo com o autor, o termo “circunstância” adquire o significado de acontecimento menor do cotidiano, que passaria despercebido não fosse o olhar delicado do cronista, que capta com lirismo um momento digno de eternização, revestindo a situação de reflexão sobre a complexidade da vida humana.

Segundo Sá (2005), a já mencionada pressa de viver presente no cronista faz com que ele seja capte com maior intensidade a sutileza dos sinais da vida que deixamos escapar no cotidiano com o aguçamento de sua sensibilidade, provocada por essa urgência. Sua tarefa, então, consiste em ser o porta-voz que

nos devolve o que está sufocado: a consciência de que o lirismo é “acima de tudo um repensar constante pelas vias da emoção aliada à razão. Esse papel se resume no que chamamos de *lirismo reflexivo*.” A respeito do caráter legítimo e da identificação e dos laços de proximidade que a crônica cria com seu público leitor, conferindo a ele o papel de porta-voz do público leitor, além da capacidade de revestir com uma aura poética os eventos cotidianos, citamos Bender e Laurito:

Bem, eu queria dizer mas não disse, o cronista diz por mim. É o meu porta-voz (não o oficial, solene e falso), desnuda a realidade e, paradoxalmente, a reveste de beleza e ideal. Acaba sendo a realidade que o leitor queria e, ao mesmo tempo, seu elemento transformador. Não enquanto agente histórico, que essa não é a sua função. Dir-se-ia que a crônica, como um gênero de rodapé, ajuda o “homem-rodapé”, não o general ou o presidente; para esses existem os maquiavéis, os estrategistas, os constituintes. A crônica existe para o mísero mortal, ou seja, para nós, homens menores, e isso é bom, pois desperta a humanidade que há em nós e que as misérias do mundo tentam adormecer, matar talvez. O leitor se dignifica, ao perceber, nas grandes crônicas, o pequeno se eternizar, o prosaico transcender. (BENDER; LAURITO, 1993, p.45)

Ao tratar do importante ponto da veiculação da crônica e seu suporte, temos de acordo com Sá (2005) que existe a necessidade de transferir a crônica do jornal para o livro a partir do momento em que os próprios jornais acabam por conferir aos cronistas um espaço exíguo, em que muitas vezes ela se vê afogada entre as grandes manchetes ou confundida no contexto da página em que é veiculada. Nessa seleção, são eliminadas as crônicas que envelheceram, e entram para o rol aquelas de temática atemporal, que conservaram seu poder de nos levar à reflexão. Porque sua importância reside no fato de que “os jornais noticiam tudo, tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida...”, como diz um personagem de Rubem Braga citado por Sá.

A discussão se a passagem da crônica da revista ou do jornal para o livro altera seu valor não ganha mais tanta relevância frente ao fato de que é fundamental o caso de que se trata de uma tendência da literatura contemporânea, o que faz com que haja a convergência de gêneros, no entendimento de Sá (2005).

Quando se transfere a crônica do jornal para o livro, há uma restrição a ela mesma e seu texto adquire independência, e assim o leitor se vê mais encorajado a acessar melhor seu imaginário, em um número mais livre de associações. De acordo com Sá (2005), quando a crônica passa das páginas do

jornal para as do livro, há uma sensação de superação de sua efemeridade, mesmo que o cronista demonstre sua surpresa frente o passar do tempo. Acreditar que ele ganha a eternidade somente por causa da mudança do suporte não seria ingenuidade, pois há um novo direcionamento do público, já que o leitor do jornal é mais apressado e menos reflexivo, envolvendo-se também com as matérias do periódico.

Muitas vezes, pode-se até manter seu público, porém, segundo Sá, há uma mudança de atitude em relação ao texto, com ganho para a crônica, que passa a ser lida com maior criticidade e suas potencialidades são mais bem aproveitadas, com abertura para novas interpretações.

Assim, de acordo com o autor, o diálogo com o cronista se expande e se dá de maneira mais intensa, tornando-o mais cúmplice do leitor. Também se observa que o estudo de sua obra é facilitado com a mudança do jornal para o livro, permitindo que suas características sejam mais bem exploradas e que também haja um contexto que permite sua imersão para o estudo crítico.

O jornal abre uma janela para o mundo, ao trazer as notícias mundiais e transcender nossa individualidade em universal. E, como diz Sá (2005), a crônica tem uma função no espaço jornalístico, que é a seguinte:

Aberta a janela, cumpre ensinar o leitor a ver mais longe, muito além do factual. Isto só é possível quando o fato, os personagens e a preocupação estética revelada na estruturação do texto se associam para que o resultado final alcance a empatia com o leitor. Uma empatia que significa a cumplicidade entre quem escreve e quem lê, mas também a elaboração de uma linguagem que traduza, para o leitor, as muitas linguagens cifradas do mundo. Portanto a função da crônica é aprofundar a notícia e deflagrar uma profunda visão das relações entre o fato e as pessoas, entre cada um de nós e o mundo em que vivemos e morremos, tornando a existência mais gratificante. (SÁ, 2005, p.56)

Ao se referir à crônica como tornando “a existência mais gratificante”, temos por um lado o fato de que o que permite que a crônica traga um riso ameno ao examinar o contraditório da sociedade é sua busca pelo pitoresco, que tem como um dos grandes representantes Fernando Sabino, um autor que sabe explorar o humor de situações tragicômicas, pelo meio do uso de diálogos irônicos, porém sem agressividade, mantendo sempre a visão crítica.

Por outro lado, o lirismo dos cronistas advém das suas emoções, que são o filtro com o qual enxergam o mundo e que são, portanto, marca da escrita de

suas narrativas, fazendo com que o gênero carregue, muitas vezes, uma reflexão de seu autor por trás de uma aparente leveza.

Assim, de acordo com Sá (2005), ao legar à perenidade um acontecimento ou um objeto em uma crônica, o cronista também está perpetuando a si mesmo, ao tentar vencer sua fragilidade por meio da sua eternização pessoal em sua obra. De tal maneira, por mais que trate de um evento aparentemente mínimo, de impacto restrito apenas à sua vida, o cronista reflete sobre a universalidade dos acontecimentos e sobre a própria existência.

Sá diz, a respeito da conformação da crônica:

O que não podemos repetir é que um gênero é mais importante que o outro, pois estaríamos negando a especificidade de cada um. E é como estrutura específica, com leis próprias, que a crônica recusa a marca regional: predominantemente voltada para o urbano, ela não abandona o rural; centrada no particular efêmero, ela caminha para a universalidade mais duradoura; divulgada primeiramente pelos jornais da capital federal, não se tornou privilégio da Cidade Maravilhosa e ganhou outros territórios. (SÁ, 2005, p.77)

Para Melo (2003), o cronista que domina a arte da atuação como consciência poética da contemporaneidade mantém desperto o interesse de seus leitores e torna a crônica algo estimado pelos leitores, o que faz com que muitos busquem suas ideias nas páginas dos periódicos. De tal maneira, trazem uma interpretação mais leve e, por vezes, irônica à mesmice cotidiana.

Portanto, segundo Melo (2003), a crônica moderna enquadra-se como “gênero eminentemente jornalístico” e suas características fundamentais são as seguintes:

- Fidelidade ao cotidiano, correspondendo ao interesse de seu público leitor pelo tempo presente;
- Crítica social, que, de acordo com Melo (2003), paradoxalmente mantém um ar despretensioso e a leveza de quem trata de assuntos de menor profundidade, entretanto captando de forma intensa a preocupação do público com questões concernentes à sociedade. Muitas vezes apresenta um traço irônico, revelando marcas de um texto opinativo.

Mas a crônica não se trata de um gênero uniforme e abarca vários tipos, sendo que as classificações têm sido objeto de estudo de profissionais da

pesquisa tanto da área da literatura quanto do jornalismo. Antonio Candido (*apud* MELO, 2003) propôs as seguintes:

- *Crônica-diálogo* – diálogo entre o autor e seu interlocutor, imaginário ou não;
- *Crônica narrativa* – tem uma conformação de ficção, aproxima-se do conto;
- *Crônica exposição poética* – divagação sobre um tema;
- *Crônica biografia lírica* – narra de maneira poética a vida de uma pessoa.

Quanto à sua categorização, Melo (2003) afirma que o fato de a crônica se caracterizar como um gênero jornalístico é uma “questão pacífica”, pois trata-se de um produto do jornal, sendo ligada à atualidade e alimentada por eventos do dia-a-dia, além de preencher as três condições da manifestação jornalística, que são: atualidade, oportunidade e difusão coletiva. Em seguida ele declara que “a crônica também é considerada um gênero literário. Vários cronistas tiveram sua produção reunida sob a forma de livro, atravessando o tempo, continuando a despertar o fascínio dos leitores.” (MELO, 2003, p.160)

Já para Coelho (2002, p.156) “o que se pode dizer, de uma forma bem genérica, é que a crônica se apresenta como um texto literário dentro do jornal, e que sua função é a de ser uma espécie de avesso, de negativo da notícia”. O autor também declara que a crônica é muito versátil e pode transitar entre a ficção e a não ficção, podendo conter lirismo ou ser uma prosa humorística, assim como muitos poemas de Drummond e Bandeira publicados em jornal são crônicas.

Portanto, verificamos uma dificuldade em categorizar a crônica em literatura ou jornalismo, visto que sua ambiguidade a torna livre de padronizações, sendo também levantada a questão da relevância do suporte em que ela é veiculada. Podemos verificar opiniões divergentes entre estudiosos do tema, sejam eles jornalistas ou críticos literários. Melo (2003) continua a discussão ao dizer que a incorporação de gêneros jornalísticos à literatura é fonte de paixão e controvérsia entre estudiosos, tratando-se de uma questão ainda em aberto.

A respeito da crônica, o cronista Diaféria disse que as pessoas a leem no jornal porque são “as palavras que elas gostariam de ter escrito”. E

complementa: “A função da crônica é explodir, é não deixar a peteca cair, é acordar as pessoas que estão dormindo de olho aberto, e gritar” (DIAFÉRIA, *apud* MELO, p. 162)

Tal função atribuída à crônica vai de encontro à crença de Dravet (2002), para quem o jornalismo dito objetivo e imparcial apregoa seguir o que deseja seu leitor, porém a autora quer acreditar que este leitor existe apenas no ideário dos que padronizam o jornalismo industrializado, pois tal fazer traz a informação de maneira pobre e simplista, sem o trabalho aprofundado da crítica e da reflexão jornalísticas. Tais leitores seriam “obedientes, resignados, submissos, semimortos”. A autora crê que ainda existe uma maioria de leitores vivos e, portanto, defende que “a literatura é a esperança da comunicação”, pois permite que o leitor exerça a empatia e também o processo de identificação ao se reconhecer no outro e reconhecer o outro em si.

Portanto, o jornalismo deve buscar ferramentas na literatura para despertar os leitores que se encontram semimortos, abandonados à própria sorte pela indústria jornalística, convergindo aqui com a função que Diaféria atribui à crônica, fazendo com que o gênero, apesar de tido como menor, seja de atribuição essencial à sociedade ao munir seus leitores de poeticidade e, ao mesmo tempo, espírito crítico para lidar com os eventos cotidianos, sem esquecer, é claro, nos propiciar, muitas vezes, aquela boa dose de humor.

Sobre a crônica, fazem-se muitos estudos apresentando a discussão a respeito de tratar-se de um gênero ou não e qual sua reconhecida importância no campo literário e/ou jornalístico, como por exemplo Bender e Laurito (1993) e Melo (2003). Também se encontram muitos trabalhos realizados sobre a crônica sob o ponto de vista diacrônico, entre os quais destacam-se as obras de Sá (1992) e ainda de Bender e Laurito. A partir deste capítulo, iremos desenvolver uma análise da crônica, valendo-nos do *corpus* selecionado, sob uma perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, tendo como embasamento teórico fundamental os estudos de Dominique Maingueneau.

3. AD E SUAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Com o objetivo de realizar um estudo das crônicas-reportagens de Eliane Brum sob uma perspectiva da Análise do Discurso, constituímos nossa dissertação de maneira transdisciplinar, utilizando-nos de embasamento teórico de diferentes áreas do conhecimento para a efetivação de nosso intuito. Recorremos para tanto à Linguística e à História, associadas à Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), para apresentar o *corpus* sob uma ótica não costumeiramente examinada, de maneira a realizar uma contribuição à área dos estudos da crônica.

3.1. AD e discurso literário

Com a intenção de traçar um panorama geral sobre a AD, faz-se necessário o traçado de um breve percurso histórico da disciplina, assim como a apresentação da formação de alguns de seus conceitos elementares. A partir das unidades de constituição deste campo do saber elencadas neste capítulo, iremos fundamentar a nossa análise.

Desde os anos 1960, desenvolveu-se um campo de pesquisa transdisciplinar que perpassa o conjunto de ciência humanas e sociais denominado Análise do Discurso, que passou a ser conhecida recentemente também como “estudos do discurso”.

De acordo com Orlandi (2015), o objeto de interesse da AD é a língua em funcionamento e produzindo sentidos, o que permite que se faça a análise do texto ao extrapolar o ato de examinar frases isoladas e fora de sua contextualização.

Já no entendimento de Maingueneau

O interesse específico da análise do discurso é apreender o discurso enquanto articulação entre texto e lugares sociais. Consequentemente, seu objeto não é a organização textual nem a situação comunicativa, mas o que os articula através de um gênero de discurso. A noção de ‘lugar social’ não deve ser considerada de um ponto de vista literal: esse ‘lugar’ pode ser uma posição em um campo simbólico (político, religioso, etc.). (MAINGUENEAU, 2000, P.03)

Segundo o autor, o surgimento desta área de pesquisa pode ser associado ao aumento da importância das interações verbais e da multiplicação das técnicas de processamento dos signos e também à terceirização cada vez

maior da economia e ao desenvolvimento das mídias audiovisuais na era da internet. Para Maingueneau, ao mesmo tempo, verifica-se uma “tecnologização do discurso”, com o aumento da necessidade de incrementar sua eficácia a partir de análise da própria comunicação interna e externa das empresas e a dos concorrentes, no mundo corporativo. Também se observa a multiplicação de ambientes destinados à análise da fala, tais como programas de rádio ou de televisão, além do próprio espaço criado pela internet.

O campo da AD é produto da convergência de linhas de pesquisa de áreas muito distintas (Linguística, Sociologia, Filosofia, Psicologia, Teoria Literária, Antropologia, História,) e, ao mesmo tempo, também atua sobre elas. Como ocorrido em todas as áreas das humanidades, podemos nos referir a suas problemáticas e levantar a questão da “virada discursiva” na segunda metade do século XX, como apontado por Maingueneau.

A AD teve como palco de seu desenvolvimento a França, onde foi definida de maneira concomitantemente teórica e metodológica, apoiando-se no estruturalismo, que vivia seu apogeu nos anos 1960.

Em 1969, ano marcante para o campo, a revista de Linguística *Langages* dedica seu número 13 à Análise do Discurso, com artigo de Z. S. Harris de mesmo título. Para Jean Dubois, responsável por esta edição, o desenvolvimento da AD leva a Linguística a ampliar as relações entre língua e sociedade.

Nesse mesmo ano, M. Pêcheux publica uma obra intitulada *Análise automática do discurso*, embasando-se no marxismo de Althusser, na psicanálise lacaniana e na linguística estrutural, três correntes que, àquela época, dominavam o cenário intelectual.

Em 1969 houve também a publicação de *Arqueologia do saber*, de M. Foucault, cuja influência sobre a Análise do Discurso foi significativa, porém não tão expressiva quanto a obra de Pêcheux. Para Foucault, o “ ‘discurso’ não tinha relação direta com o uso da língua” (MAINGUENEAU, 2015, p. 19). O procedimento de Foucault divergia de Pêcheux em alguns pontos, especialmente porque o primeiro não aceitava os meios para se desvendar uma espécie de “inconsciente textual”.

Podemos observar que, desde o seu surgimento, a AD tem vertentes diversas, e devemos mencionar os casos dos dois filósofos citados por suas contribuições, juntamente com as do linguista J. Dubois, que permitiram que, a partir de sua mescla, abrindo-se a conceitos de conceitos das correntes pragmáticas, das teorias da enunciação, da linguística textual, fosse possível a formação de novas linhas que abordam *corpora* diversos. Temos como exemplo os trabalhos de P. Charaudeau (1983, 1997) sobre o discurso das mídias, os de S. Moirand sobre o discurso científico (1988) e sobre a imprensa escrita (2007) e os de Maingueneau sobre o discurso religioso (1984) e o discurso literário (1993, 2016).

Para Maingueneau, ao tratar do discurso literário como objeto da AD, interessam

as condições de emergência e, portanto, o polo da criação. Mas a análise do discurso está longe de reduzir-se a isso; conhece-se em particular tudo o que é feito em torno das práticas de leitura e dos quadros sociais e históricos da recepção, das condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, de discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dotar de sentido a produção e o consumo de obras literárias (de modo particular, os meios de comunicação e a escola) (MAINGUENEAU, 2016, p.08)

Do ponto de vista do teórico, a noção de *discurso literário* em si mesma encerra problemas. Segundo o autor, foi somente no século XIX que a literatura se tornou autônoma e passou a ser um campo, com o reconhecimento de regras estabelecidas pelos seus grupos de autores. Trata-se de um campo perpassado por um embate interminável entre a produção vanguardista e a produção que se submete às leis de mercado. De acordo com Maingueneau (ibid, p.09), “o uso de ‘discurso literário’ mostra-se, pois, arriscado para abordar regimes da literatura que não o prevalecente há dois séculos, e cuja perenidade, por outro lado, não está garantida.”

Assim, o uso do termo *discurso literário* é ambivalente. De acordo com Maingueneau (2016), designa tanto um real tipo de discurso, de características bem definidas, como também é um rótulo para o agrupamento de “um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si” (MAINGUENEAU, 2016, p.09). Desta forma, o autor propõe uma distinção entre *discurso* literário, que designaria o regime da literatura moderna, e a *discursividade* literária, para representar as múltiplas configurações, de maneira

que se admita a dispersão de discursos literários. Para Maingueneau, tal discussão pode até ser configurada como inútil, porém devemos ter a consciência desse duplo estatuto, que é verificável nas ciências humanas e sociais.

3.2. A noção de discurso

O campo da AD mostra-se instável já na própria acepção do conceito de discurso.

Segundo Orlandi (2015, p.13), o discurso é a “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” e “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive.”

Para Maingueneau, a abordagem da questão se dá em uma visão mais minuciosa, e ele divide os analistas do discurso entre os linguistas e os de fora da área da Linguística. Para os primeiros, o conceito de discurso é comumente “o uso da língua”, como por exemplo para Gee, em *An Introduction to Discourse Analysis* (2005), ou Johnstone, em *Discourse Analysis* (2008). Paltridge, em *Discourse Analysis: An Introduction* (2006), adiciona uma dimensão comunicacional. Em Linguística, “discurso” pode ser compreendido em três oposições principais, sendo que a noção de “*language in use*”, frequente na literatura anglófona, relaciona intrinsecamente a oposição textual (discurso x frase) e contextual (discurso x língua). Na oposição textual, temos o discurso “considerado como uma unidade linguística ‘transfrástica’, isto é, constituída de um encadeamento de frases.” (MAINGUENEAU, 2015, p. 24). Já na relação contextual, todas as formas de apreender a oposição entre discurso e língua “opõem a língua concebida como sistema a seu uso em contexto” (*ibid*, p.24)

Quanto aos analistas do discurso que se situam à margem da Linguística, são advindos do entrecruzamento de ideias oriundas de diversas áreas das ciências humanas e sociais, tais como: a filosofia da linguagem ordinária, com L. Wittgenstein, e a teoria dos atos de fala, de J. L. Austin e J. R. Searle; a concepção inferencial do sentido, de H. P. Grice; o dialogismo bakhtiniano; a psicologia de Vigotsky; a teoria de poder de Foucault, entre outros. Portanto, para Maingueneau, ao se falar em “discurso” são mobilizados um conjunto de

leitmotiven, que abarca um conceito de “ideias-força”, que são as seguintes, de acordo com o autor:

- *O discurso é uma organização além da frase*: ele põe em movimento estruturas de outra ordem, não necessariamente superiores às frases, podendo ser constituído até mesmo por uma delas apenas.
- *O discurso é uma forma de ação*: ao falar, estamos agindo sobre o outro, já que “toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, perguntar...) que visa modificar uma situação.” (MAINGUENEAU, 2015, p. 25)
- *O discurso é interativo*: o discurso possui uma interatividade em sua própria constituição, mais perceptível na troca verbal; entretanto, tal característica nota-se mesmo no discurso não-verbal, com uma enunciação cujo destinatário é ausente ou passivo, já que é produzida para obter um alcance.
- *O discurso é contextualizado*: um enunciado não tem sentido se não dentro de um contexto. A este propósito, é atribuído o termo “indicialidade”. Em filosofia da linguagem, as expressões indiciais (eu, tu, ontem, aí, ...) caracterizam-se por serem “semanticamente incompletas, de só terem referente mediante a enunciação singular em que são empregadas. (MAINGUENEAU, 2015, p.26)
- *O discurso é assumido por um sujeito*: no entendimento de Maingueneau o discurso só é discurso se estiver relacionado a um sujeito, a um EU, que se coloca ao mesmo tempo como *fonte de referências* pessoais, temporais, espaciais (EU-AQUI-AGORA) e indica qual é a atitude que ele adota em relação ao que diz e a seu destinatário (fenômeno da modalização) (MAINGUENEAU, *ibid*, p.27)
- *O discurso é regido por normas*: como todo comportamento social, a atividade verbal segue um padrão, até mesmo um ato simples, como exemplifica Maingueneau com a pergunta, que implica uma série de questões a seu respeito.
- *O discurso é assumido no bojo do interdiscurso*: o menor enunciado está interligado a todos os tipos de outros enunciados com os quais ele se relaciona de diversas maneiras, sendo necessária essa relação para interpretá-lo.

- *O discurso constrói socialmente o sentido*: trata-se de um sentido “continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas. Essa construção do sentido é, certamente, obra de indivíduos, mas de indivíduos inseridos em configurações sociais de diversos níveis” (MAINGUENEAU, 2015, p.29).

Cada pesquisador, ou cada corrente, colocará em primeiro plano um ou outro *leitmotiven* do discurso, de acordo com seu posicionamento, sem que com isso exclua os outros.

3.3 O primado do interdiscurso

De acordo com Maingueneau (2008b), na enunciação, a heterogeneidade manifesta-se pela presença do “Outro” no discurso como “mostrada” e como “constitutiva”. Ainda segundo o autor, a primeira mostra abertamente sua alteridade, sendo, portanto, permitido acessá-la pelos aparelhos linguísticos; a segunda, ao contrário, não é explícita, estando os enunciados de outrem intrinsecamente ligados ao texto. Portanto, Maingueneau afirma: “Nossa própria hipótese do primado do interdiscurso inscreve-se nessa perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, que amarra, em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro”. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 31).

Tal hipótese encontra-se em voga no cenário intelectual das ciências humanas, em particular na análise textual, sendo que no campo da teoria literária G. Genette publicou *Introdução ao arquitexto*, no qual existe como objeto da poética a arquitextualidade no lugar do texto singular, de acordo com Maingueneau.

O autor destaca:

Em 1982 foi publicada uma segunda obra do mesmo autor, *Palimpsestes*, com um subtítulo significativo, ‘A literatura elevado ao segundo grau’, tratando da ‘hipertextualidade’, em outras palavras, de ‘toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*), sobre o qual ele se enxerta de um modo que não seja a do comentário. (MAINGUENEAU, 2008b, p.32)

Ao tratar do Outro presente no interdiscurso, mesmo que entre o Outro da psicanálise lacaniana e os Outros das teorias da enunciação, da ideologia e do discurso não exista uma convergência precisa, existe um abarcamento “polifônico” da fala que constitui uma certa unanimidade, no ponto de vista de

Maingueneau. Os estudos de Bakhtin versam sobre algumas ideias-força, tais como dialogismo/monologismo, relativo/abstrato, heterogêneo/homogêneo, e tal olhar sobre a atividade linguageira faz com que os estudos de Maingueneau sobre a interdiscursividade entrem em convergência com os estudos de seu precursor, segundo o próprio autor. Para Bakhtin (apud MAINGUENEAU, 2008b, p.33) “o discurso reencontra o discurso do outro em todos os caminhos que levam a seu objeto, e um não pode entrar em relação viva e intensa com o outro”. De acordo com o teórico francês, há em tal fala um pensar filosófico que resulta na descentralização do ser na comunicação.

Entretanto, se os estudos de Maingueneau se inserem na mesma perspectiva da de Bakhtin, o primeiro atua em um campo mais restrito, o que permite uma abordagem mais precisa, de acordo com o próprio.

Ao se falar em interdiscurso, operamos com três termos: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. O universo discursivo é “o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Esse universo discursivo representa necessariamente um conjunto finito, mesmo que ele não possa ser apreendido em sua globalidade” (MAINGUENEAU, 2008b, p.33) Segundo o autor, não é de utilidade prática para o analista, servindo como elemento de definição da extensão máxima a partir do qual se constituem os “campos discursivos”. De acordo com Maingueneau:

Por este último termo, é preciso entender um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. ‘Concorrência’ deve ser entendida da maneira mais ampla; ela inclui tanto o confronto aberto quanto a aliança, a neutralidade aparente etc... entre discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida. Pode tratar-se do campo político, filosófico, dramático, gramatical etc... Esse recorte em ‘campos’ não define zonas insulares; é apenas uma abstração necessária, que deve permitir abrir múltiplas redes de trocas. (MAINGUENEAU, 2008b, p.34)

A delimitação desses campos não se pauta por opções evidentes, que se dá livremente por si mesmas. Devem ser feitas escolhas que as justifique em sua constituição. A importância do campo discursivo é dada já que é em seu interior que “se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes” (MAINGUENEAU, 2008b, p.34)

Haja vista sua heterogeneidade, os discursos de um mesmo campo constituem-se de diferentes maneiras. Existe uma hierarquia instável em seu interior que faz com que discursos dominantes e dominados se confrontem, e eles não estão situados sempre no mesmo patamar, de acordo com Maingueneau, sendo, portanto, impossível determinar os tipos de interação que se realizam entre as diferentes formações discursivas de um mesmo campo.

Nesta esteira, Maingueneau postula como consequência o isolamento, no campo, de espaços discursivos, que são

subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação. Tais restrições são resultados direto de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão em seguida confirmados ou infirmados quando a pesquisa progredir. (MAINGUENEAU, 2008b, p.35)

Segundo o autor, não basta o entendimento de quais outros discursos são citados e rechaçados pelo discurso “segundo” para identificá-lo como “primeiro”. De acordo com Maingueneau, a relação de constituição discursiva é caracterizada por poucas marcas na superfície discursiva.

Assim, temos que ter o reconhecimento que “conhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*” (MAINGUENEAU, 2008b, p.36, grifos do autor)

Temos, também, o caráter dialógico do enunciado discursivo, e existe uma imbricação do Mesmo e do Outro de caráter de uma não separação da interação dos discursos da maneira que o interdiscurso opera, de acordo com Maingueneau.

Assim, o autor defende que “podemos esperar ir além da distinção entre heterogeneidade ‘mostrada’ e heterogeneidade ‘constitutiva’, revelar a relação com o Outro independentemente de qualquer forma de alteridade marcada”. De tal forma, o Outro no espaço discursivo não se reduz a um interlocutor, segundo o autor, podendo ser considerado um *tu* virtual, ou ainda melhor, um *eu* do qual quem enuncia precisaria se desvincular.

Entretanto, mudar o percurso desse Outro em direção ao Outro da psicanálise seria uma ilusão, no entendimento de Maingueneau, já que o inconsciente “dobra a linguagem como um avesso, mas num outro palco (...)” (MAINGUENEAU, 2008b, p.38) e o “Outro do espaço discursivo representa a intervenção de um conjunto textual historicamente definível, que se encontra no mesmo palco do discurso” (MAINGUENEAU, 2008b, pp.38-9).

De tal maneira, mantêm-se apartados o Outro psicanalítico e o Outro discursivo, pois trata-se de instâncias que operam em patamares diferenciados do discurso e mesmo do próprio enunciador.

3.4 Gêneros e tipos de discurso

Os gêneros do discurso precisam estar integrados a instâncias superiores do discurso, denominadas *tipos de discurso*, para a relação se sentido se configurar. Na AD, o termo *tipo de discurso* é utilizado largamente como sinônimo de “práticas discursivas ligadas a um mesmo setor de atividade, agrupamentos de gêneros estabilizados por uma mesma finalidade social: tipos de discurso administrativo, publicitário, religioso...” (MAINGUENEAU, 2015, p.66). Um romance, por exemplo, é integrado a uma unidade maior, que é o discurso literário. Como decorrência, tipos e gêneros se imbricam em uma relação de valor recíproco: todo tipo é constituído por uma rede de gêneros e todo gênero está inserido em um tipo.

Segundo Maingueneau, existem três modalidades de gêneros de discurso em circulação na sociedade, que podem ser descritas da seguinte maneira:

- Gêneros autorais: quando os autores filiam suas obras em gêneros, como, por exemplo, a obra de Platão aos diálogos filosóficos, ou ainda os *Ensaíos* de Montaigne ao ensaio, eles estão incorporando-as em uma “classe de textos associados a um texto ou conjunto de textos prototípicos” (MAINGUENEAU, 2000, p.05)
- Gêneros de rotina: são os mais rotineiros e não apresentam autor. Na definição de Maingueneau (ibid, p. 05) “estão estabilizados na vida social porque correspondem à atividade verbal estruturada por um objetivo:

comprar algo, ministrar uma aula, fazer campanha para um candidato...”. Esses tipos de gênero possuem um padrão pré-definido.

- Gêneros conversacionais: possuem uma formulação bem menos rígida, se organizam de maneira, muitas vezes, mal definida e sua finalidade nem sempre é precisa.

Ao tratar dos discursos e suas categorizações, Maingueneau afirma que um panfleto é resultado do discurso político, mas também é elemento de uma outra unidade: o posicionamento do grupo responsável por sua autoria (pode ser um panfleto anarquista, comunista, de extrema-direita, etc.), o que implica um campo discursivo. Tal conceito abarca o local de embate dos múltiplos posicionamentos possíveis dentre os posicionamentos do tipo de discurso. Entre as esferas de atividades existentes, não são todas que observam essa lógica do campo discursivo, pois não há em todas elas essa disputa de diferentes posicionamentos. Observa-se também que esses discursos em disputa necessitam de algo em comum para competir entre si e que, entre eles, alguns caracterizam-se por serem dominantes e outros, dominados. Assim, os campos discursivos constituem-se em espaços não homogêneos, formados por um centro, uma periferia e uma fronteira, onde os posicionamentos lutam por se colocar nas localidades centrais, buscando sair da periferia ou então “constituir um subcampo relativamente independente em relação ao centro” (MAINGUENEAU, 2015, p.68)

Marcuschi (2008) questiona por que os gêneros se formaram de maneira que cada um deles se apresenta com um padrão a ser seguido e as produções são feitas mais ou menos como se fossem a mesma coisa, como por exemplo, toda vez que vai se fazer uma aula expositiva ou uma resenha etc, sempre há um formato já pré-estabelecido.

Para responder a essa questão, ele recorre a Bhatia (1997) e ressalta que nesse processo envolvem-se questões além das socioculturais e cognitivas, “pois há aí mais ações de ordem comunicativa com estratégias convencionais para atingir determinados objetivos” (MARCUSCHI, 2008, p.150), sendo que podemos reconhecer em cada gênero um propósito específico que o caracteriza, segundo o autor.

Ainda de acordo com Marcuschi (2008), só existe a possibilidade de se comunicar verbalmente por meio de um gênero textual, já que “toda a manifestação verbal se dá sempre por meio de texto realizados em algum gênero”. (MARCUSCHI, 2008, p.154)

Para o autor, o tipo textual é um construto teórico cuja definição se dá pela natureza linguística. Não é tanto um texto materializado, mas sim sequências linguísticas que o constituem, sendo elas a narração, a argumentação, a exposição, a descrição e a injunção, de maneira geral.

Já o gênero textual, o autor define como

os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. (MARCUSCHI, 2008, p.155)

O autor nos apresenta exemplos de gêneros, tais como telefonema, carta pessoal e comercial, notícia etc. De acordo Marcuschi (2008), devemos ver os gêneros como dinâmicos, já que se caracterizam por não serem estanques e sim elementos culturais e cognitivos que agem de maneira social. Ainda nesta esteira, devemos nos lembrar, como coloca o autor, que tipo e gênero se complementam e, portanto, não formam uma dicotomia, já que possuem uma relação de entrelaçamento profunda.

Para Marcuschi (2008), o que distingue um gênero de outro são características linguísticas e não funcionais. O autor ainda ressalta que não se pode contar todos os gêneros existentes, pois são elementos sócio-históricos e de grande variação em sua constituição, já que é por meio deles que se dá a interlocução humana.

Em vista disso, o controle social conferido pelos gêneros discursivos é baseado em sua manifestação em certas condições em que é possível que se dê sua realização, sendo que os gêneros estão condicionados a nosso poder social, pois não é qualquer pessoa que pode expedir um diploma ou um alvará

de soltura, como exemplifica Marcuschi, ou escrever uma reportagem ou uma tese de doutorado.

De acordo com o autor, “talvez seja possível defender que boa parte de nossas atividades discursivas servem para atividades de controle social e cognitivo. Quando queremos exercer qualquer tipo de poder ou de influência, recorremos ao discurso.” (MARCUSCHI, 2008, p.162). De tal forma, realizam-se as interlocuções humanas na sociedade e o papel dos gêneros no jogo de poder é conferido pelo tipo de quais deles é dominado por seu agente.

Já de acordo com o Bazerman (2005), a importância do entendimento dos gêneros e de como eles funcionam dentro dos sistemas e nas situações em que se desenvolvem é ser o auxílio à compreensão de quem escreve e satisfazer o que se busca, fazendo esses gêneros inteligíveis e correspondentes ao que espera os outros.

Para Bazerman, cada texto que consegue atingir seus objetivos cria para os leitores um fato social. O autor justifica sua posição no seguinte trecho:

“Os fatos sociais consistem em ações sociais significativas realizadas pela linguagem, ou *atos de fala*. Esses atos são realizados através de formas textuais padronizadas, típicas e, portanto, inteligíveis, ou *gêneros*, que estão relacionadas a outros textos e gênero que ocorrem em circunstâncias relacionadas.” (BAZERMAN, 2005, p.22, grifos do autor.)

Ainda tratando dos atos sociais, segundo Bazerman, eles com frequência interferem nas palavras escritas ou ditas, assim como na potência de tais enunciados. O autor exemplifica com uma aposta que pode ser feita entre amigos se ambos acreditarem que as palavras proferidas convergem para tanto ou se, por outro lado, um acredita que houve o acerto de uma aposta e o outro acredita que foi uma brincadeira, o que acarreta em um fato social não compartilhado, o que pode gerar um conflito.

Sobre a identificação do gênero de maneira histórica, associada ao fato social, o autor afirma que tal feito

conduz o conceito de gênero de um fato essencial que reside nos textos a um fato social, real, na medida em que as pessoas o tomam como real e na medida em que essa realidade sócio-psicológica influi na sua compreensão e no seu comportamento, dentro da situação como elas a percebem (BAZERMAN, 2005, p.50)

Os escritos de Brum (2006) tratam de fatos sociais não apenas dessa maneira, mas também abarca histórias reais de pessoas reais, e traz destaque ao tema da invisibilidade social, levantando um tema ainda pouco discutido, sobre o qual se tem muito a dizer.

Ao falar de gênero, Bazerman declara: “As formas de comunicação reconhecíveis e auto-reforçadoras emergem como *gêneros*.” (BAZERMAN, 2005, p.29), caracterizando-se por serem formas tipificadas que fazem com que tipifiquemos as situações. Ainda de acordo com o autor, a tipificação leva a uma outra forma e significado às circunstâncias, apontando e interferindo os tipos de ação que surgirão daí.

O autor ressalta que ver “os gêneros como apenas um conjunto de traços textuais ignora o papel dos indivíduos no uso e na construção de sentido” (BAZERMAN, 2005, p.31). Ainda ao falar sobre gênero e fatos sociais, o autor declara que gêneros se trata de fatos sociais realizados sobre os tipos de atos de fala que podem ser efetivados e sobre os modos como isso se dá.

Ao tratar de texto e suas ações, o autor ressalta que “nós normalmente consideramos o texto, de uma forma geral, como tendo uma ou algumas ações dominantes que definem sua intenção e propósito, que recebemos como o efeito perlocucionário ou como o fato de realização social do texto.” (BAZERMAN, 2005, p.35).

Remetendo a tal fato colocado, o texto de Brum (2006) tem uma intenção de realização social ao tratar de questões pertinentes às pessoas que sofrem com a invisibilidade social, ou pública, posicionando-se, de tal maneira, no campo do agir socialmente, provocando efeitos perlocucionários diversos em seus leitores.

Bazerman (2005) ainda traz o seguinte fato: alguns gêneros surgem dos atos de contar e reviver histórias, o que nos remete ao fato de que as crônicas de Brum (2006) são calcadas nas memórias e nas reminiscências das vidas de seus protagonistas, às quais a jornalista deu “escuta” para escrever suas narrativas.

3.5 Paratopia e cenografia

A Literatura é uma atividade que se alimenta de uma energia criadora subversiva, que não obedece aos padrões sociais. Ela está fora da sociedade

tópica, está marginalizada; portanto, de acordo com Maingueneau (2016, p.92), “isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos e comportamentos que são tomados num pertencimento impossível”. E o autor sempre encontra uma maneira paratópica de viver, seja marginalizado ou isolado em vista de seu processo criativo, ou ainda como membro subversivo da sociedade.

A veia criativa necessita do não pertencimento, dessa subversão da ordem, para que possa ser posta em ação. Ela se alimenta de um afastamento do mundo, bem como do movimento contrário de nele tentar se inserir, agindo como uma força paradoxal.

Segundo Maingueneau (2016), a paratopia é uma condição criadora, já que o escritor *não tem um lugar/uma razão de ser*, e por meio dessa sua falha se dá a criação. A marginalidade não é suficiente para o estabelecimento da paratopia, pois ela não é uma condição pré-existente, mas se estabelece na atividade criadora. Também não é uma atividade exterior ao processo da criação, ela é inerente a esse processo, ao mesmo tempo que possibilita o acesso àquele lugar também proíbe todo o pertencimento.

Assim, temos que

não há situação paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é ao mesmo tempo aquilo do que é preciso se libertar pela criação e aquilo que a criação aprofundou, ela é simultaneamente o que dá a possibilidade de alcançar um lugar e o que proíbe qualquer pertencimento. (MAINGUENEAU, 2008, p.46)

Além da paratopia, temos como categoria de análise do discurso constituinte a cena de enunciação, pois, de acordo com Maingueneau (2015, p.117), “o discurso pressupõe certo quadro, definido pelas restrições do gênero, mas deve também gerir esse quadro pela encenação de sua enunciação.” que se constitui da cena englobante, da cena genérica e da cenografia. Segundo o autor, a cena englobante pode ser entendida como o tipo de discurso de pertencimento enunciativo. Conforme Maingueneau (2016, p.250), “todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõe sejam fictícios etc”.

Já a cena genérica é definida por Maingueneau como a categorização do gênero do discurso através do qual a obra é enunciada, cujas condições de enunciação correspondem a expectativas do público e antecipação dessas expectativas pelo autor. Juntamente com a cena englobante, a cena genérica compõe o quadro a que se refere o autor, que vem a ser o “quadro cênico”, elemento que “define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço do tipo e do gênero de discurso” (MAINGUENEAU, 2013, p.97).

Ademais, é necessária a cenografia, que se caracteriza não apenas como o cenário no qual se desenrola a narrativa: “é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala” (MAINGUENEAU, 2013, pp.97-8). O autor destaca que ela “só se manifesta plenamente se puder controlar o próprio desenvolvimento, se puder manter uma distância em relação ao coenunciador” (*ibid*, p.98). A cenografia, ao mesmo tempo em que constitui a obra, também faz parte dela, e legitima a condição do enunciador e do coenunciador. Segundo Maingueneau, “normalmente, a cenografia deve ser legitimada ou relegitimada pela própria enunciação que sobre ela se apoia: o universo construído pelo enunciado deve especificar e validar a cenografia através da qual ele surge.” (MAINGUENEAU, 2020, p.19). A cenografia é a legitimação do enunciado já que se constitui na origem de seu desenvolvimento, e ao mesmo tempo o enunciado deve legitimá-la, afirmando que tal cenografia é necessária para que se dê a enunciação da maneira conveniente.

De tal maneira, desfaz-se o erro apontado por Maingueneau no seguinte excerto:

um dos mal-entendidos sempre suscitados pela noção de cenografia é que ela é muitas vezes interpretada como uma simples cena, como um quadro estável no interior do qual se desenrolaria a enunciação. Na verdade, é preciso concebê-la ao mesmo tempo como quadro e como processo. A *-grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um ‘código linguageiro’ (cf. *infra*) através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. O ‘conteúdo’ aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte. (MAINGUENEAU, 2008, p.51)

Há ainda o conceito de cena validada, que está inscrita na memória coletiva e são apoiadas em cenas de fala. Serve como suporte para a cenografia, caracterizada como estereótipos que se fixam arquétipos representados que se

popularizaram pela mídia, de acordo com Maingueneau. Citamos o autor para defender que

uma cenografia pode apoiar-se em cenas de fala que chamaremos de **validadas**, isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam (...) O repertório das cenas disponíveis varia em função do grupo visado pelo discurso: uma comunidade de fortes convicções (uma seita religiosa, uma escola filosófica etc) possui sua memória própria; mas, de modo geral, podemos associar a qualquer público, por vasto e heterogêneo que seja, uma certa quantidade de cenas supostamente compartilhadas. Se falamos de 'cena validada' e não de '*cenografia* validada' é porque a 'cena validada' não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo autonomizado, descontextualizado, disponível para reinvestimentos em outros textos(...) (MAINGUENEAU, 2013, p.102).

Existem tensões na composição da cenografia e suas cenas validadas, muitas vezes com colocações ambíguas ou contraditórias, o que pode acarretar em uma dificuldade de equilíbrio e a abertura para mais de uma interpretação possível do discurso. Portanto, de acordo com Maingueneau, não é necessário que a situação de enunciação mostrada pela obra esteja em total harmonia com as cenas validadas reivindicadas, nem que tais cenas formem um grupo homogêneo. A cenografia global é resultado da relação entre todos esses componentes.

É composta pelo espaço – topografia – e pelo tempo – cronografia –, nos quais decorrem a enunciação. Ao falarmos da cenografia, compreendemos que nela também se encerram os componentes do código linguageiro, que caracterizam a forma da enunciação discursiva.

De acordo com Maingueneau,

a cenografia é ao mesmo tempo a origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2016, P.253)

3.6 *Ethos* e código linguageiro

À cenografia é indissociável o conceito de *ethos*, que permeia esse cenário da obra literária. Para se entender o *ethos*, devemos ter em mente que é necessária uma adesão do coenunciador ao que é enunciado. O conceito de *ethos* nos remete à Retórica, na qual, segundo Maingueneau (2016), um *ethos* eficiente envolve a enunciação de dentro, caracterizando o locutor que está na

origem da enunciação, sem estar explícito no enunciado. O conceito de *ethos* adquiriu seu espaço no campo da AD na década de 1980, com uma projeção posterior, devendo tal feito muito a Maingueneau, que levantou muitos novos questionamentos do assunto com seu desenvolvimento peculiar do tema. De acordo com o teórico, deve-se levar em consideração os diversos gêneros e tipos de discurso, já que o *ethos* funciona de maneira particular em cada um deles.

Estudar o *ethos* é ter como embasamento o seguinte conceito: “o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo” (MAINGUENEAU, 2020, p.09). Cumpre esclarecer que se trata de uma representação avaliada, pois falar é “uma atividade erguida sobre valores supostamente partilhados.” (ibid, p.10). De acordo com o autor, quando fala, um locutor busca guiar, de forma um tanto quanto consciente e favorável, a interpretação e a avaliação dos signos enviados ao destinatário, arriscando, com isso, a sua imagem.

Na Antiguidade Clássica, tal sentido da atividade verbal foi teorizado principalmente por Aristóteles em *Retórica*, para quem a prova pelo *ethos* consistia em ganhar a confiança do auditório e, assim, convencê-lo, ao causar uma boa impressão.

Em *Retórica*, segundo Maingueneau, interagem componentes de naturezas diferentes na composição do *ethos*: das escolhas lexicais ao planejamento textual até o figurino. O *ethos* não é um elemento estático e sim “uma forma dinâmica, construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala do locutor”. (MAINGUENEAU, 2020, p. 10).

Na tradição retórica, de acordo com Maingueneau, havia ressalvas ao *ethos*: apesar de ser considerado por vezes uma instância superior ao *logos*, há crenças em sua capacidade de inversão na “hierarquia moral entre o inteligível e o sensível”. O papel atribuído ao *ethos* é instável, sendo ora periférico, ora central. Segundo o autor, sua eficácia deve-se ao fato de envolver a enunciação encontrando-se de forma a não se revelar explicitamente no enunciado.

Portanto, já se trata aqui de um *ethos discursivo*: “o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na

realidade, intradiscursivos, pois associados à maneira com que ele está falando”. (MANGUENEAU, 2020, p.11) Tal conceito constitui o *ethos* estudado pela AD.

Na AD, o *ethos* existe a partir da tomada da palavra, pois só se manifesta na prática discursiva, existindo uma relação estereotípica entre o sujeito empírico e o sujeito discursivo. O sujeito empírico se manifesta como o locutor, que é o sujeito no qual a Retórica encontra seu *ethos*. Já na AD, o *ethos* é negociado na relação que o sujeito constrói com o coenunciador, na qual ou ele se diz ou ele se mostra, negociando também sentidos na leitura, pois não há sentidos *a priori*.

Oswald Ducrot (*apud* MAINGUENEAU, 2020, p. 11) recorreu à diferenciação entre o “locutor-L”, que é o enunciador, e o “locutor-lâmbda”, que é o locutor enquanto ser do mundo, para conceituar o *ethos* discursivo. Tal distinção se cruza com a dos pragmáticos entre mostrar e dizer: “o *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não se diz no enunciado” (MAINGUENEAU, 2020, P.11)

De acordo com o autor, o *ethos* discursivo coloca para interagir um *ethos* mostrado, que decorre do modo como ele se coloca ao dizer, e um *ethos* dito, que são manifestações do enunciador evocando sua própria enunciação, direta ou indiretamente. O autor define o *ethos* mostrado como elemento constitutivo de toda enunciação, já o *ethos* dito não se trata de uma peça obrigatória. Maingueneau (2016) também sintetiza *ethos* como a imagem de si que o enunciador constrói para negociar efeitos de sentido com o coenunciador.

Segundo Maingueneau (2020), existe por parte do destinatário uma representação do *ethos* do locutor antes mesmo do ato enunciativo, não sendo tal feito eximido do fato de o *ethos* ser ligado de forma indelével à enunciação. De tal forma, para Maingueneau, estabelecemos uma diferenciação entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo ou prévio. Segundo o autor, tal distinção deve levar em conta as diversas situações comunicativas. Existem circunstâncias em que o *ethos* prévio não se estabelece, por exemplo, como exemplifica o autor, ao abrirmos um romance de um escritor desconhecido. Porém, não temos uma total ausência de *ethos* nem mesmo nesse caso, de acordo com o teórico, pois “saberemos ao menos que ele se considera escritor, um romancista que publica certo gênero de romance, por tal editora” (MAINGUENEAU, 2020, p.12)

Assim, como resultado, o *ethos* efetivo é produto da interação entre três componentes: o *ethos* prévio, o *ethos* mostrado e o *ethos* dito.

Existe também o *ethos* que se poderia chamar de “segundo plano”, que não são próprios ao enunciador e sim à categoria à qual ele pertence, pois, de acordo com Maingueneau, existe um *ethos* coletivo que pode ter uma dimensão variável. Amossy (apud MAINGUENEAU, 2020, p.24) trata dos *ethos* profissionais, que circulam no espaço público, cuja reprodução permite que os identifiquem quando desempenham seu papel. Há também práticas “metadiscursivas” (comédias, piadas, etc.) que fazem caricaturas do *ethos* verbal de certas categorias sociais, como “os políticos”, “os adolescentes”, “a classe média”, etc.

Para abordar a diversidade de *ethos* relativos aos tipos ou gêneros de discurso que são estudados, Maingueneau propõe atribuir a ele três dimensões, que interagem enormemente:

- (1) A dimensão ‘categorial’ abrange tanto os papéis *discursivos* quanto os estatutos *extradiscursivos*. Os primeiros estão ligados à atividade de fala e, portanto, à cena genérica: animador, narrador, pregador... Os segundos podem ser de naturezas muito variadas: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro, estudante... etc.
- (2) A dimensão ‘experencial’ do *ethos* recobre as caracterizações sociopsicológicas: bom senso, agressividade, lentidão, estupidez, originalidade, mansidão...
- (3) A dimensão ‘ideológica’ remete a posicionamentos. No campo político: feminista, esquerdista, conservador ou anticlerical...; no campo literário: romântico ou naturalista... etc. (MAINGUENEAU, 2020, p.25)

Existe ainda uma outra distinção para o autor: entre o *ethos* compacto, que estabelece uma coerência entre o *ethos* dito (quando ele existe), o *ethos* mostrado e o conteúdo do enunciado, e o *ethos* flutuante, em que não há o estabelecimento de tal coerência.

Para Maingueneau, existem algumas ideias fundamentais:

- O *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói mediante o discurso, não se trata de uma ‘imagem’ do locutor externa à fala;
- Ele está vinculado a um processo *interativo* de influência de outros;
- É uma noção *híbrida* (sócio/discursiva), um comportamento social avaliado, que só pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada. (MAINGUENEAU, 2020, p.13, grifos do autor.)

Segundo o autor, a noção de *ethos* vai além da persuasão argumentativa e permite a reflexão sobre a adesão dos sujeitos ao universo elucubrado pelo locutor. Maingueneau defende que a escolha de um *ethos* conveniente torna-se fator fundamental nos gêneros de discurso em que o locutor tem de arrebatar o público. Entretanto, para tal abordagem, é necessária a superação entre oralidade e escrita. Enquanto a Retórica restringia o *ethos* à primeira, observamos que todo texto escrito tem sua própria “vocalidade”: “a instância subjetiva se manifesta por meio de um corpo enunciante historicamente especificado” (MAINGUENEAU, 2020, p.14).

Desta forma, temos o que se trata do fiador, que, pelo tom, legitima o que está sendo dito, valendo o termo “tom” tanto para a escrita quanto para o oral. De tal maneira, o discurso leva à identificação do destinatário com um “corpo esquemático” cujos valores historicamente especificados são de que “as ‘ideias’ suscitam a adesão do leitor porque a *maneira de dizer* implica uma *maneira de ser*” (ibid, p.14).

Diz respeito à “encarnação” do *ethos*, já que, de acordo com Maingueneau, ao fiador são atribuídos um caráter e uma corporalidade, sendo o primeiro correspondente aos traços psicológicos e o segundo, a elementos físicos. O autor coloca que sua construção se dá de maneira mais ou menos consciente pelo destinatário e sua figura baseia-se em um estereótipo, que a enunciação pode reafirmar ou transmutar.

Maingueneau propõe

designar com o termo *incorporação* o processo pelo qual o destinatário – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*. Efetivamente, essa ‘incorporação’ pode se dar em três planos:

- a enunciação da obra confere uma ‘corporalidade’ ao fiador, lhe dá corpo;
- o destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2020, P.14-15)

Segundo o teórico, o fiador é um elemento constituinte de um mundo ético, sendo também sua porta de entrada, e o processo de incorporação vai além de uma simples identificação com esse fiador, implicando esse mundo ético do qual o fiador é parte fundamental. De acordo com Maingueneau (2020, p.15), “esse

‘mundo ético’, ativado por meio da leitura, é uma constelação de representações agregadora de certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos.”. Segundo Cavalcanti (2019), o leitor é levado a habitar o mesmo “mundo ético” do enunciador, ao identificar-se com sua fala e incorporar seu modo de ver o mundo.

Para que o processo da incorporação ocorra, de acordo com Maingueneau, é preciso um estereótipo “estimulante”, demonstrando que o *ethos* está em sintonia com a conjuntura ideológica do discurso, havendo no final uma identificação do leitor com o tipo de fiador estabelecido. A projeção do *ethos* leva à interpretação dos enunciados a uma ordem de adesão por meio de uma maneira de dizer e ser, o que direciona o coenunciador a mais que decifrar conteúdos, sendo, portanto, isso que faz com que ele se identifique com o fiador.

O autor destaca que a adesão à perspectiva sustentada pelo discurso literário é notável, o que nos leva à reflexão de que

(...) o *ethos* literário contribui para moldar e avalizar modelos de comportamento. Nessa perspectiva, compreende-se melhor a eficácia do discurso das obras literárias, sua capacidade de suscitar adesão. As ideias nele só se apresentam nas obras através de um modo de dizer que remete a um modo de ser, ao imaginário de uma vivência. Tanto para a literatura como para a publicidade contemporânea, trata-se de atestar o que é dito convocando o coenunciador a se identificar com uma dada determinação de um corpo em movimento, corpo esse apreendido em seu ambiente social. (MAINGUENEAU, 2016, p. 273-4)

Assim, segundo Maingueneau (2016), por meio do *ethos*, o fiador do discurso se investe de uma identidade em uma relação recíproca com o mundo que é seu papel criar, tendo que legitimar por meio de seu próprio enunciado a sua maneira de dizer.

De tal maneira, projeta sua constituição no discurso, compondo a cenografia de maneira intrínseca com o código languageiro, pois, ao selecioná-lo, marca um posicionamento e revela pistas sobre a imagem do enunciador, já que o *ethos* está vinculado ao exercício da palavra.

Ao falar sobre tal exercício, nos remetemos ao código languageiro, o que, por sua vez, nos leva ao conceito de interlíngua: “Vamos entender por isso as relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, também entre essa língua e as outras, passadas e contemporâneas. É partir do

jogo dessa heteroglossia profunda, dessa forma de “dialogismo” (Bakhtin), que se pode instituir uma obra” (MAINGUENEAU, 2016, p.182)

Já o código de linguagem é constituído tendo como acepção de “código” um “sistema de regras e de signos que permite uma comunicação e de “código” como conjunto de prescrições: por definição, o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por esta ser a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (MAINGUENEAU, 2016, p.182).

No entendimento de Maingueneau, conforme o autor trabalha em sua obra, vai sendo constituída a interlíngua, que não é mobilizada apenas por ser a língua materna do autor. Ele não pode investir a obra de sua língua, devendo fazer a escolha de qual língua será utilizada para a escritura de seu trabalho, já que “o trabalho de escrita [que] consiste sempre em transformar nossa própria língua em língua estrangeira, em convocar outra língua na língua, a língua do outro, outra língua. (...) (ROBIN, apud Maingueneau, 2016, p.180)

Em muitos casos, o autor, no processo de escrita, se apropria de determinada língua e códigos coletivos próprios de determinados gêneros, não fabricando o seu estilo a partir de sua língua, portanto, utilizando uma língua específica literária que não a de uso corrente. Há autores que não escrevem em sua língua materna, como Milan Kundera. Há também obras que apresentam fragmentos em outras línguas, como *A Montanha Mágica*.

O escritor, segundo Maingueneau, além de enfrentar a diversidade das línguas, também tem de lidar com a pluriglossia “interior” de uma mesma língua, que são as suas variantes, como dialetos, jargões profissionais, questões de registro (familiar, formal).

Mesmo que se objete que a maior parte dos escritores se satisfaça em utilizar a língua “usual”, sem se ocupar com suas variantes, não se deve esquecer que tal uso está vinculado a um posicionamento no campo literário.

O código de linguagem é permeado pelas *perilínguas*: no limite inferior da língua natural chama-se *infralíngua*, voltada para a emoção, e no limite superior recebe o nome de *supralíngua*, o lado racional.

Segundo Maingueneau, há uma naturalidade na continuidade entre “intertexto” e “interlíngua”. Existe um tipo de “atração” que “liga o código de linguagem de um escritor não a uma perilíngua, mas à utopia de outra língua ou

de outro uso da língua na medida em que estes já tenham sido investidos pela literatura” (MAINGUENEAU, 2016, p.194), como o autor cita como exemplo o caso dos parnasianos, que utilizavam latinismos e helenismos inseridos em uma forma métrica clássica.

De acordo com Maingueneau

nessa noção de ‘código linguageiro’ se associam a acepção de sistema semiótico que permite a comunicação e a de código prescritivo: o código linguageiro que mobiliza o discurso é, com efeito, aquele através do qual ele pretende que se *deva* enunciar, o único legítimo junto ao universo de sentido que ele instaura. (MAINGUENEAU, 2008, p. 52)

De tal maneira, cada discurso promove a instituição de um código linguageiro próprio e particular, vinculados à construção de sua cena de enunciação e à elaboração do *ethos* discursivo de seu enunciador.

O papel da literatura para a constituição da língua é fundamental, visto que “longe de ser um ‘ornamento’ contingente, a literatura participa da própria constituição da língua, contribui para lhe conferir qualidade de língua, estatuto de língua.” (MAINGUENEAU, 2016, p.197). De tal forma, o papel da literatura é vital no processo de delimitação e constituição das línguas, determinando suas diferenças e os limites entre elas, e compõe seu elemento de identidade. Portanto, a literatura faz parte do processo constitutivo de uma língua. As obras literárias fortalecem a língua, que se mobiliza por torná-la digna da literatura, de acordo com Maingueneau (2016).

Segundo o autor, a “língua literária” permite que cada autor desenvolva sua inscrição na língua comum de uma maneira mais profunda, construindo cada qual sua própria língua, o que os leva a não serem considerados como locutores modelos, mas ao mesmo tempo, a possuírem perfeito conhecimento dos recursos da sua língua.

De acordo com Maingueneau,

se se pretende que a noção de ‘código de linguagem’ tenha validade para a diversidade das manifestações do discurso literário, não se pode por conseguinte restringi-la ao estilo individual. Quando há a codificação de usos literários, há código de linguagem, mas a concordância entre um dado código de linguagem e o mundo que a obra constrói não é da mesma ordem. A existência de um código literário partilhado, reconhecido como tal, caminha lado a lado com a apresentação de mundos ficcionais eles mesmos previamente estabilizados: o gênero pastoral nos séculos XVI e XVII caracteriza-se a um só tempo por um certo código de linguagem e um certo tipo de tema, de personagens, de situações. O código de linguagem altamente convencional da tragédia clássica é correlativo de intrigas ‘pré-formatadas’ que envolvem grandes personagens (MAINGUENEAU, 2016, pp.203-204)

O código languageiro não pode, portanto, ser restrito ao estilo individual, visto que há um código literário partilhado, como no caso das crônicas. Eliane Brum recorre às metáforas e ao tom de conversa com o interlocutor nas crônicas que compõem a obra do *corpus*, características do gênero, o que é reforçado pela afirmação de Maingueneau de que existe o acúmulo de “feixes de marcas linguísticas que marcam o pertencimento à literatura, a determinados gêneros literários ou posicionamentos.” (MAINGUENEAU, 2016, p. 205)

Assim, observamos que existe uma série de recursos que são sinais da natureza literária do discurso, tanto de cunho lexical como também discursivo e gramatical, que fazem com que o leitor reconheça um texto como literário.

4. POR TRÁS DA INVISIBILIDADE SOCIAL: ANÁLISE DO CORPUS

O objetivo deste capítulo é analisar as quatro crônicas que compõem o *corpus* embasados na teoria da Análise do Discurso de linha francesa, tendo como principal teórico Dominique Maingueneau. Por meio dos conceitos propostos pelo teórico, visamos a verificar no *corpus* o seu aspecto literário, tendo por categorias de análise o *ethos*, a cenografia e o código linguageiro. Para tanto, também articularemos com os conceitos de invisibilidade social de Costa (2004) e Tomás (2008,2012) para compor uma análise contemplando essa temática, que perpassa toda a obra. Apresentamos, ainda, neste capítulo, os critérios de composição do *corpus*.

4.1. A composição do corpus

O critério de seleção das quatro crônicas que compõem o *corpus* foi adotado a partir da observação da invisibilidade social de seus protagonistas, temática esta que permeia toda a obra. Ressaltamos aqui que todas as crônicas foram retiradas da obra *A vida que ninguém vê*, livro-reportagem de 2006, e não das colunas do jornal *Zero Hora*, onde foram primeiramente publicadas, o que faz com que tragam em seu bojo narrativas de cunho atemporal, pois a crônica, ao passar para o livro, se vê revestida desta atemporalidade, perdendo sua brevidade característica das páginas do jornal, conforme explicitamos no capítulo dois. Como defende Sá, ao se ver no livro, a crônica encontra em seu leitor uma outra atitude, uma maior deferência e atenção dispensadas a ela que a pressa das páginas do jornal muitas vezes não permitem que isso ocorra, o que aumenta a fruição e a apreciação de seu conteúdo, levando a uma postura reflexiva de quem a lê.

Na primeira crônica, intitulada *História de um olhar*, há a narrativa da história de Israel, o rejeitado da Vila Kephas, e seu encontro com a sala de aula e com a professora Eliane, que transformou não só a vida dos dois, mas também a comunidade.

Na segunda crônica, *Eva contra as almas deformadas*, temos Eva, uma deficiente física negra e pobre que decide lutar para superar o lugar de “coitada” que a sociedade reserva a pessoas como ela, que deveriam se contentar com a esmola e a caridade, ficando relegadas à invisibilidade. Ao adquirir papel de

destaque em sua trajetória, Eva passa a perturbar pessoas à sua volta, que fazem o que lhes é possível para “colocá-la de volta em seu lugar”.

A terceira crônica, *Dona Maria tem os olhos brilhantes*, é protagonizada por Maria, a senhora dona de olhos brilhantes, que também está relegada ao lugar daqueles que não são vistos pela sociedade, visto que se trata de uma analfabeta que vive um relacionamento abusivo com o marido e é mãe de nove filhos, sendo responsável por sua educação e seus cuidados, ou seja, mais uma de tantas mulheres que se encontram à margem da vida social. Porém, Maria tem um sonho, que é estudar e se alfabetizar, para poder “ler as palavras” e escolher em quem votar, assim como ler o folheto litúrgico. Ela muda de cidade, larga marido, tudo isso em sua busca pela escola, que a leva, assim, a concretizar seu sonho. Essa crônica apresenta uma segunda parte, intitulada *Lendo o mundo*, que traz a reprodução de um trecho da entrevista realizada por Brum com a protagonista, com o intuito de coletar material para a construção da narrativa

Na quarta crônica, *O doce velhinho dos comerciais*, encontramos David Dubin, invisível em sua condição de sobrevivente do holocausto, dor essa camuflada por sua atuação como o “doce velhinho dos comerciais”. Sua trajetória de resistência e sobrevivência, ao lutar pelo sonho de constituir uma nova família após ter perdido a primeira para os nazistas, coloca-o ao lado das outras duas protagonistas, que tinham um objetivo do qual não desistiram, mesmo à custa de muita luta e de forças contrárias à sua realização. Tratam-se de histórias de superação e de busca por um sonho, que encontrou êxito, mesmo com percalços, mostrando que a invisibilidade social esconde histórias de grandes feitos e realizações.

Em comum, as quatro crônicas apresentam protagonistas de grande tenacidade e capacidade de suplantação de obstáculos, não que isso caracterize uma trajetória de felicidade e alegrias, pois nada em suas vidas se realizou de maneira fácil e sem sofrimento. Apesar disso, conquistaram o êxito que se propuseram em seus objetivos, mesmo que o final de suas histórias não tenha sido o que haviam planejado para si.

São protagonistas que deixaram a invisibilidade para trás ao viverem sua trajetória da maneira que o fizeram, levando-nos a reconhecer que a palavra “visível” está contida na “invisível”, o que culmina nesse jogo de palavras, posto que em tal paradoxo sua sustentação se dá no limite tênue dessa oposição, já que o visível, então, brota do invisível para se constituir de tal maneira.

Ressalta-se que em três dessas crônicas a educação aparece com destaque como elemento transformador na vida dos protagonistas, ou como sonho almejado ou como encontro gerador de transmutação de vida.

Também se encontra presente em todas as crônicas analisadas um interdiscurso com textos bíblicos, referenciados nos nomes dos protagonistas das crônicas e as histórias vividas por eles, de maneira que se pode traçar um paralelo com narrativas da Bíblia, conforme iremos expor adiante.

4.2. Discurso 1: Crônica *História de um olhar* e sua análise

História de um olhar

O mundo é salvo todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, invisíveis. O mundo é salvo pelo avesso da importância. Pelo antônimo da evidência. O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva.

Inclui.

Esta é a história de um olhar. Um olhar que enxerga. E por enxergar, reconhece. E por reconhecer, salva.

Esta é a história do olhar de uma professora chamada Eliane Vanti e de um andarilho chamado Israel Pires.

Um olhar que nasceu na Vila Kephas. Dizem que, em grego, *kephas* significa pedra. Por isso um nome tão singular para uma vila de Novo Hamburgo. Kephas foi inventada mais de uma década atrás pedra sobre pedra. Em regime de mutirão. Eram operários da indústria naqueles tempos nada longínquos. Hoje, desempregados da indústria. Biscateiros, papaleiros. Excluídos.

Nesta Kephas cheia de presságios e de misérias vagava um rapaz de 29 anos com o nome de Israel. Porque em todo lugar, por mais cinzento, trágico e desesperançado que seja, há sempre alguém ainda mais cinzento, trágico e desesperançado. Há sempre alguém para ser chutado por expressar a imagem-síntese, renegada e assustadora, do grupo. Israel, para a Vila Kephas, era esse ícone. O enfeitado da vila enfeitada. A imagem indesejada no espelho.

Imundo, meio abilolado, malcheiroso, Israel vivia atirado num canto ou noutro da vila. Filho de pai pedreiro e de mãe morta, vivendo em uma casa cheia de fome com a madrasta e uma irmã

doente. Desregulado das ideias, segundo o senso comum. Nascido prematuro, mas sem dinheiro para diagnóstico. Escorraçado como um cão, torturado pelos garotos maus. Amarrado, quase violado. Israel era cuspidor. Era apedrejado. Israel era a escória da escória.

Um dia Israel se aproximou de um menino. De nove anos, chamado Lucas. Olhos de amêndoa, rosto de esconderijo. Bom de bola. Bom de rua. De tanto gostar do menino que lhe sorriu, Israel o seguiu até a escola. Até a porta onde Lucas desaparecia todas as tardes, tragado sabe-se lá por qual magia. Até a porta onde as crianças recebiam cucas e leite. Israel chegou até lá por fome. De comida, de afago, de lápis de cor. Fome de olhar.

Aconteceu neste inverno. Eliane, a professora, descobriu Israel. Desajeitado, envergonhado, quase desaparecido dentro dele mesmo. Um vulto, um espectro na porta da escola. Com um sorriso inocente e uns olhos de vira-lata pidão, dando a cara para bater porque nunca foi capaz de escondê-la.

Eliane viu Israel. E Israel se viu refletido no olhar de Eliane. E o que se passou naquele olhar é um milagre de gente. Israel descobriu um outro Israel navegando nas pupilas da professora. Terno, especial, até meio garboso. Israel descobriu nos olhos da professora que era um homem, não um escombros.

Capturado por essa irresistível imagem de si mesmo, Israel perseguiu o olho de espelho da professora. A cada dia dava um passo para dentro do olhar. E, quando perceberam, Israel estava no interior da escola. E, quando viram, Israel estava na janela da sala de aula da 2ª série C. Com meio corpo para dentro do olhar da professora.

Uma cena e tanto. Israel na janela, espiando para dentro. Cantando no lado de fora, desenhando com os olhos. Quando o chamavam, fugia correndo. Escondia-se atrás dos prédios. Mas devagar, como bicho acuado, que de tanto apanhar ficou ressabiado, foi pegando primeiro um lápis, depois um afago. E, num dia de agosto, Israel completou a subversão. Cruzou a porta e pintou bonecos de papel. Israel estava todo dentro do olhar da professora.

E o olhar começou a se espalhar, se expandir, e engolfou toda a sala de aula. A imagem se multiplicou por 31 pares de olhos de crianças. Israel, o pária, tinha se transformado em Israel, o amigo. Ganhou roupas, ganhou pasta, ganhou lápis de cor. E, no dia seguinte, Israel chegou de banho tomado, barba feita, roupa limpa. Igualzinho ao Israel que havia avistado no olho da professora. Trazia até umas pupilas novas, enormes, em forma de facho. E um sorriso também recém-inventado. Entrou na sala onde a professora pintava no chão e ela começou a chorar. E as lágrimas da professora, tal qual um vagalhão, terminaram de lavar a imagem acossada, ferida, flagelada de Israel.

Israel, capturado pelo olhar da professora, nunca mais o abandonou. Vive hoje nesse olhar em formato de sala de aula, cercado por 31 pares de olhos de infância que lhe contam histórias e lhe ensinam palavras novas. Refletido por esses olhos, Israel passou a refletir todos eles. E a professora, que andava deprimida e de mal com a vida, descobriu-se bela, importante, nos olhos

de Israel. E as crianças, que têm na escola um intervalo entre a violência e a fome, descobriram-se livres de todos os destinos traçados nos olhos de Israel.

Israel, não importa se alguém não gosta de você. O que importa é que você siga a vida, aconselha Jeferson, de oito anos. Israel, não faz mal que tu sejas grande e um pouco doente, tu podes fazer tudo o que tu imaginares, promete Greice, de nove. Israel, se alguém te atirar uma pedra eu vou chamar o Vandinho, porque todo mundo tem medo do Vandinho, tranquiliza Lucas, nove. Israel, tu me botas na garupa no recreio?

E foi assim que o olhar escorreu pela escola e amoleceu as ruas de pedra.

Israel, depois que se descobriu no olhar da professora, ganhou o respeito da vila, a admiração do pai. Vai ganhar uma vaga oficial na escola. Já consegue escrever o “P” de professora. E ninguém mais lhe atira pedras. A professora, depois que se descobriu no olhar de Israel, ri sozinha e chora à toa. Parou de reclamar da vida e as aulas viraram uma cantoria. A redenção de Israel foi a revolução da professora.

Em 7 de Setembro, Israel desfilou. Pintado de verde-amarelo, aplaudido de pé pela Vila Pedra.

[18 de setembro de 1999]

A primeira crônica que compõe o *corpus* é a história do andarilho Israel Pires e conta como “O mundo é salvo todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, invisíveis.”(BRUM, 2006, p.22), o que nos demonstra a importância da trajetória de vida das pessoas relegadas à invisibilidade social, que têm um valor muito maior do que aquele reconhecido socialmente, já que as atitudes diminutas, ao contrário daquelas grandiosas, são as capazes de salvar o mundo.

A crônica conta ainda como “O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva” (BRUM, 2006, p.22). Aqueles que têm a capacidade de olhar a fundo e ir além das aparências, enxergando a essência das coisas e das pessoas, são os responsáveis pelo abrigo que o mundo concede aos necessitados. A professora Eliane Vanti olhou Israel Pires e é essa a *História de um olhar* do título da crônica.

A narrativa se passa na Vila Kephas, palavra que, de acordo com o enunciador “dizem que, em grego, significa pedra”. Temos aqui um interdiscurso bíblico, pois Kepha tem um importante significado na Bíblia, como podemos verificar no seguinte trecho:

Os buracos formados nas rochas recebiam, na língua familiar, o aramaico, o nome de Kepha. Daí o significado de Kepha ser gruta escavada na rocha. Aos pobres restavam o infortúnio de morar nessas cavernas ou grutas, Kepha e fatné tem sentido correlato. Kepha traduz o substantivo grego Pétros (Pedro). Então Pedro não significa pedra? Sim, mas tomado no sentido anterior, pode significar gruta escavada na rocha. E aqui não vale o sentido de rocha, firmeza.

Retomemos ao pensamento inicial: Pedro (Kepha) está ligado ao nascimento de Jesus. Vale a ousadia de pensar que Jesus se lembra de seu nascimento em uma kepha quando disse a Pedro: “Tu és caverna escavada na rocha, e so (debaixo) dessa caverna, onde vivem os pobres, aí edificarei minha Igreja” (Mt 16, 18). O sentido semântico do substantivo aramaico Kepha muda completamente a tradicional interpretação do “Tu és Pedro, e sobre essa Pedra edificarei a minha Igreja. (Bíblia e apócrifos, <http://www.bibliaeapocrifos.com.br/segundo-testamento/ler/64/pedro-nao-e-pedra-mt-16-18>)

Assim, temos a referência dessa Vila Kephass a kephas bíblica, local onde Cristo nasceu e também menção ao apóstolo Pedro. Portanto, essa Vila Kephass onde se encontra Israel é um local onde milagres podem ocorrer, como ocorreu em uma kepha na Bíblia o nascimento de Jesus. Mesmo sendo um lugar desolado e desamparado, aliás, assim fazendo maior correlação com a localidade onde se deu o nascimento do menino Jesus.

Israel era o rejeitado da cidade, o marginal, aquele que era

Imundo, meio abilolado, mal cheiroso. Israel vivia atirado num canto ou noutro da vila. Filho de pai pedreiro e de mãe morta, vivendo em uma casa cheia de fome com a madrasta e uma irmã doente. Desregulado das ideias, segundo o senso comum. Nascido prematuro, mas sem dinheiro para diagnóstico. Escorraçado como um cão, torturado pelos garotos maus. Amarrado, quase violado. Israel era cuspidor. Era apedrejado. Israel era a escória da escória. (BRUM, 2006, p.22).

A composição da cenografia é montada pelo código linguageiro cru e de característica por vezes cruel para dar o efeito ensejado ao quadro do jovem rejeitado, um enjeitado marginalizado. O enunciador enfatiza que Israel era “desregulado das ideias”, porém segundo o senso comum e não em seu julgamento, demonstrando com isso um *ethos* discursivo mostrado isento de avaliações pejorativas a respeito de Ismael, apesar da construção de uma cenografia que poderia indicar o oposto caso não se apresentasse o *ethos* de tal maneira. Ao contrário daqueles que julgam e desprezam o protagonista, o *ethos* mostrado é empático ao protagonista e a sua história, como se verifica no decorrer da narrativa. Ao ser apedrejado, Israel era atacado com o item que compunha a própria vila em seu nome de pedra, o que resulta no ápice da

rejeição, sendo que o apedrejamento era um castigo da era bíblica, verificando-se aqui mais um interdiscurso com o discurso religioso. A constituição da cenografia inicial se dá sobre a cena validada do marginalizado que se encontra nas cidades pequenas, aquele “doido” ao qual não se dá muita atenção, ao contrário, se dedica escárnio e desprezo, é vítima das maldades dos meninos e alvo do preconceito da comunidade. O enunciador descreve Israel como uma imagem que não se quer ver no espelho, pois ele seria o enjeitado de uma vila enjeitada, já que a cenografia caracteriza a Vila Kephaz como um lugar “cinzento, trágico e desesperançado” (BRUM, 2006, p22), que, de acordo com o enunciador, chuta Israel porque representa o que há de pior em uma cidade relegada ao esquecimento e ao descaso governamentais. A Kephaz de Israel, em um primeiro olhar, é menos caridosa com seu morador do que a Kephaz bíblica, fazendo-o de bode expiatório de todas as pobreza e desgraças locais.

Até que Israel se aproximou de Lucas, de nove anos, e o encontro o levou até a escola, local descrito como sendo meio mágico e misterioso, metáfora encontrada no “rosto de esconderijo” do menino, o que nos leva a interpretar a escola como um local no qual Israel irá encontrar guarida, pois é o que sentimos quando nos encontramos em um esconderijo, já que este nos oferece proteção. Lucas, no interdiscurso bíblico, é descrito como médico e como aquele que era o único não judeu a escrever parte do evangelho, sendo responsável por espalhar a mensagem de Jesus a todos sem distinção. Aqui, temos o menino Lucas levando a mensagem da educação e da vida escolar a Israel, que significaram sua salvação. Ou seja, o jovem menino trouxe uma mensagem de redenção sem se importar que se tratava de um andarilho, não fez distinção de quem estava levando à escola, em uma atitude sem preconceitos e com despreendimento. Ao se aproximar do “abrilado” e sofrido Israel ele demonstra sua veia propícia ao bem, que veio se configurar no salvamento não só de Israel como na transformação da sociedade local, o que demonstra o poder da atitude da criança de conduzir Israel à escola.

Na escola, foi descoberto pelo olhar da professora. Amuado, sumido dentro de si mesmo, Israel era a sombra de um homem, de acordo com o enunciador, o que nos remete, com tal código linguageiro, a um homem sem voz, sem corpo, pois lhe é negada sua identidade como cidadão. E assim: “Com um sorriso

inocente e uns olhos de vira-lata pidão, dando a cara para bater pois nunca foi capaz de escondê-la” (BRUM, 2006, p.23) Israel chegou à escola como andava na vida, pronto para apanhar, com inocência, implorando afeto e atenção, pois só encontrara até ali rejeição e maldade, fatos destacados pela metáfora de “olhos de vira-lata pidão”, que são encontrados em alguém que está muito ansioso à espera de algo.

Do encontro entre Israel e Eliane, vistos um pelo outro e refletidos um no outro, houve o inimaginável: “Israel descobriu um outro Israel navegando nas pupilas da professora. Terno, especial, até meio garboso. Israel descobriu nos olhos da professora que era um homem, não um escombros.” (BRUM, 2006, p.23)

O enunciador se utiliza de metáfora para se referir ao encontro de Israel consigo próprio, encontro que só foi possível mediado pela educadora, ao citar Israel “navegando” nas pupilas da professora. A figura de linguagem passa a imagem de algo valorativo, que se encontra em movimento e “cruzando os mares”, desbravando novas terras, que resultou em Israel se redescobrendo. A partir daí, Israel passou a perseguir os “olhos de espelho” da professora. Se os olhos são a janela da alma, os de Eliane eram a abertura pela qual Israel enxergava sua própria alma, e por isso a professora adquiriu tamanha importância para o protagonista. Outro uso de metáfora no código linguageiro que se refere ao olhar é que Israel estava com “meio corpo para dentro do olhar da professora” (BRUM, 2006, p.23), para relatar o fato de que ele tomava coragem para adentrar a sala de aula.

Ao se reportar ao dia em que ele entrou todo na sala, trajeto feito com receio pelo protagonista, que passou um tempo com o corpo na janela, tomando coragem, o enunciador se utiliza da construção “Israel completou a subversão” (BRUM, 2006, p.23), em um *ethos* mostrado que manifesta, por meio do código linguageiro, ter a consciência de que um andarilho, o enfeitado da cidade, entrando na sala de aula sob a anuência da professora, era um gesto desbravador e que merecia celebração. O enunciador completa a metáfora anterior sobre Israel e o olhar da professora e declara que “Israel estava todo dentro do olhar da professora” (BRUM, 2006, p.23), demonstrando com isso a importância para a educadora da atitude de ele estar na sala de aula, pois, ao salvá-lo, Eliane salvava a si mesma. Ela também não era a mesma no olhar do

andarilho. Como destaca Tomás (2012), o homem tem a imagem de si como um reflexo do olhar de outros, sendo que tem sua valoração negativa quando se sente invisível. Quando Israel e Eliane se encontraram no olhar redentor, viram imagens lindas e possíveis de si mesmos que levaram a mudanças significativas em suas vidas.

A composição da cenografia, superando o estereótipo do marginalizado inicialmente constituído na cena validada inicial, se dá de maneira muito delicada e poética, com recursos literários como o uso de ricas figuras de linguagem que vão se complementando sobre a entrada de Ismael na sala de aula associadas à sua passagem para dentro dos olhos da professora, conforme foi demonstrado. A formação de cenografia é eminentemente literária por se tratar da história da vitória e da superação de um protagonista narrada por um enunciador cujo ethos se posiciona de maneira próxima do coenunciador por meio de um código linguageiro que demonstra a coloquialidade presente na crônica, de maneira que haja uma aproximação entre o enunciador e o coenunciador. Tal recurso faz com que nos sintamos próximos ao protagonista e a sua trajetória de conquistas, despertando a empatia, e com isso vencemos a barreira da invisibilidade social anunciada por Costa (2004), na qual existe um cego que não vê o subalterno. O enunciador, por meio de um ethos que demonstra sensibilidade e o qual se vale de metáforas para anunciar a entrada de Ismael no mundo da educação, por meio da aceitação da professora e de seus colegas, e de um olhar repleto de empatia para com Ismael, desperta em nós este olhar acolhedor e nos faz sentir a compaixão, não como o sentimento de piedade, mas sim como o sentimento de sentir junto com alguém. De tal maneira, a invisibilidade de Ismael cai por terra, não só por sua suplantação dos desafios que se colocam em sua vida, mas também pela projeção que o ethos discursivo dá a sua história, colocando-nos em contato de maneira delicada com a vitória de um marginalizado pela sociedade.

Há a descrição da aceitação de Israel por seus colegas na sala de aula, com o ganho de roupa, pasta, aparecendo de barba feita, compondo uma cenografia da suplantação e do triunfo de Israel muito comovente, mas jamais piegas, com a narrativa da reação de seus colegas e suas frases de incentivo ao andarilho, demonstrando toda a aceitação e bondade das quais o universo infantil é capaz,

o que nos faz ver que, muitas vezes, é a sociedade que constrói a marginalização, o que gera a invisibilidade ao negar afeto e estima social ao homem.

Temos também um interdiscurso com o texto bíblico no *corpus*. Como o Israel bíblico, o Israel protagonista da crônica atingiu uma vitória máxima em sua luta e conquistou seu espaço na terra sagrada de Canaã, que é representada pela escola, descrita pelo enunciador como um lugar mágico, onde milagres como o de Israel acontecem. Vemos, ao final da crônica, a exaltação de Israel, como uma exaltação de uma figura eminentemente vitoriosa. Na Bíblia, Israel dá origem às doze tribos com seus doze filhos. No *corpus*, Israel dá origem a uma vila Kephass mais humana e solidária.

Também existe a referência do enunciador ao fato de ele ter aparecido limpo e arrumado, em uma imagem que ele teria visto de si mesmo, garboso, nos olhos da professora, olhos que são espelho para o protagonista, já que ele consegue ver a si mesmo, e ainda em uma versão mais valorizada.

E, no dia seguinte, Israel chegou de banho tomado, barba feita, roupa limpa. Igualzinho ao Israel que havia avistado no olho da professora. Trazia até umas pupilas novas, enormes, em forma de facho. E um sorriso também recém-inventado. Entrou na sala onde a professora pintava no chão e ela começou a chorar. E as lágrimas da professora, tal qual um vagalhão, terminaram de lavar a imagem acossada, ferida, flagelada de Israel. (BRUM, 2006, p.24)

Este excerto revela como o olhar da professora, cheio de bondade e empatia, trouxe a Israel a compreensão de seu potencial. E também renovou os sonhos do andarilho, já que ele apareceu com “pupilas novas, enormes, em forma de facho”, trecho no qual se verifica o recurso do código linguageiro de apelo à metáfora para dizer que o jovem se encontrava radiante e repleto de esperanças em seu futuro, que agora ele podia vislumbrar com orgulho e sentimento de conquista graças à professora Eliane, pois a partir desse momento ele tinha algo a que buscar, tinha um objetivo em sua vida que o enchia de alegria, enfim, encontrava-se renovado e cheio de vida.

Segundo o enunciador, desde que Israel foi capturado pelo olhar da professora, não o abandonou mais, levando ao que o enunciador conta “E foi assim que o olhar correu pela escola e amoleceu as ruas de pedra” (BRUM, 2006, p.24), em uma referência às ruas de pedra da Vila Kephass, a vila que tem pedra no

nome. Também não lhe atiram mais o objeto, em uma demonstração de que já não se trata mais do rejeitado da cidade. A transformação é narrada pelo enunciatador no excerto a seguir:

Israel, depois que se descobriu no olhar da professora, ganhou o respeito da vila, a admiração do pai. Vai ganhar uma vaga oficial na escola. Já consegue escrever o P de professora. E ninguém mais lhe atira pedras. A professora, depois que se descobriu no olhar de Israel, ri sozinha e chora à toa. Parou de reclamar da vida e as aulas viraram uma cantoria. A redenção de Israel foi a revolução da professora. (BRUM, 2006, p.25)

O *ethos* manifesta admiração e respeito pela mudança ocorrida, como podemos verificar na menção de que Eliane se descobriu no olhar de Israel, cuja redenção foi a revolução da professora. Também transparece orgulho ao dizer que ele já escreve o P de professora e ganhou o respeito da vila e seu pai passou a admirá-lo. Nota-se, da mesma forma, aprovação quando enfatiza que as aulas “viraram uma cantoria”. Mostra-se nessa crônica como um olhar para o outro, para o invisível, pode ser salvador para mais de uma vida e transformador para uma comunidade, por meio do relato de fatos apresentados em uma narrativa de composição literária.

4.3. Discurso 2: Crônica Eva contra as almas deformadas e sua análise

Eva contra as almas deformadas

Esta é a história de uma mulher que cometeu um crime que a humanidade não perdoa. Recusou-se a ser vítima. Eva Rodrigues preenchia todos os requisitos para a sentença. Era mulher: coitada. Era negra: coitada. Era pobre: coitada. Ainda não era tudo. Eva nasceu de um parto sofrido. Teve paralisia cerebral. O corpo todo tremia, ela derrubava a comida, caminhava mal, era toda ela um desajeito. À Eva, o mundo reservava apenas um destino: o de ser coitada. Eva poderia estender a mão e pedir esmolas. E receberia olhares de profunda pena. Em troca da moeda, devolveria ao doador o alívio não apenas da caridade, mas o outro, secreto: a garantia de que a deformidade, assim como a loucura, está no outro.

Eva rebelou-se. Decidiu que não seria coitada. Que o mundo que se virasse com isso. Que o mundo achasse outras vítimas para preencher seu horror. Este foi o crime de Eva. Pelo qual jamais a perdoaram. Como não puderam lhe imprimir na testa o rótulo de coitada, a marcaram com outro. Como ela, a deformada, como ela, a deficiente, como ela, a defeituosa, ousava renegar a mão da caridade, irmã da pena, prima da hipocrisia? Como ousava ela, a anormal, encarar de igual para igual os normais? Parecia até que a exibição do corpo torto de

Eva revelava a alma torta do outro. Parecia até que a falha exposta de Eva devassava a falha oculta do outro. Como ousava Eva, justo Eva, ser imperfeita em um mundo onde se paga fortunas para que todos sejam igualmente perfeitos? Como ousava Eva ser diferente em um mundo onde a igualdade de ideias é a única garantia de segurança? Como ousava Eva vencer pelo espírito no mundo da aparência?

Ah, quanta pretensão a de Eva. Quanto perigo ofereceu Eva quando decidiu que não seria coitada. De vítima, Eva virou culpada.

É preciso contar como Eva insurgiu-se. Antes de revelar como a castigaram. Eva não sabe se foi nos risos que a perseguiam, nas imitações que dela faziam, se foi no anúncio de que seu destino era ficar amontoada num canto. De preferência em silêncio. Só sabe que decidiu que não se submeteria. Que reinventaria seu destino. Reinventaria a si mesma.

O primeiro ato de rebeldia foi entrar na escola. Conseguiu aos nove anos, no lugar onde nasceu, em Restinga Seca, na região central do Rio Grande. Suas mãos não obedeciam, eram dois membros convulsos que Eva não dominava. Eva usou toda a força de que dispunha para que a mão esquerda segurasse a direita. Uma mão retorcida sobre a outra, dores horrendas pelo esforço, Eva escreveu pela primeira vez. O atrito da mão dobrada sobre o papel deixou os dedos em carne viva. Os primeiros cadernos tinham letras ensanguentadas, palavras feridas. Os primeiros cadernos de Eva foram escritos a sangue.

Eva descobriu nesse momento que era capaz de reescrever seu destino. E, logo à primeira ousadia, já recebeu o primeiro castigo. Mesmo com as melhores notas, foi obrigada a repetir o ano. A professora não aceitava, não compreendia que Eva conseguisse escrever. Eva repetiu e prometeu que repetiria quantas vezes fosse necessário até que a professora, o mundo, entendesse que jamais desistiria. Que os venceria, nem que fosse pelo cansaço. Que pedissem tudo a ela, menos o impossível. Que pedissem tudo a ela, menos que ficasse no seu lugar.

Logo Eva aprendeu que a independência é areia movediça. Território a ser tomado e retomado dia após dia. Aos 17 anos, diante de oito irmãos, dos pais analfabetos, agricultores sem terra, deu o primeiro grito:

- Chega! Eu não sou coitada disso, coitada daquilo. Se eu derramar comida para comer, deixem que eu derrame. Se eu derrubar as coisas quando eu pegar, deixem que eu derrube. Se eu cair, deixem que eu me levante.

Eva mudou-se para Porto Alegre. Empregou-se como doméstica e terminou o ensino médio. Suas mãos, assim como sua alma, eram escalavradas por cicatrizes. Mas já não sangravam.

Eva ingressou na universidade, mas não podia pagar. Por duas vezes lhe negaram o crédito educativo. Pediu transferência para uma mais barata. Eva sonhava em ser educadora. Queria ensinar como se podia escrever com as mãos em chagas. E fazer das mãos retorcidas

asas. Mas muitas eram as almas disformes que se colocariam entre Eva e o mundo. A luta estava recém no começo e provavelmente não terá fim.

Ela ouviu e ouviu. Como vai escrever no quadro-negro tremendo desse jeito? Como vai ensinar com uma letra tão feia? Não vê que só vai incomodar? Não entende que entre você e uma menina normal vão escolher a normal? O que você quer? Vai passar a vida olhando para um diploma na parede? Eva ouviu tudo isso de uma educadora. Eva ouviu tudo isso na faculdade. Apenas para provar que a ignorância está onde menos se espera. Eva, a deficiente física, respondeu à deficiente de alma:

- Em primeiro lugar, eu não vou desistir. Em segundo, a vida é um risco. Não só para mim. Mas para todo mundo.

Eva demorou a descobrir por que sua tremedeira ameaçava tanto aqueles seres impávidos. Qual era a ofensa de sua fragilidade. Foi vilipendiada de todas as formas conhecidas e outras inventadas só para ela. Primeiro, impediram que fizesse estágio. Depois, só poderia fazê-lo numa escola de deficientes. Em seguida, decidiram que tinha de ser durante o dia porque sabiam que nesse horário ela trabalhava para pagar as contas. Por fim, como Eva não desistisse, desistiram eles de a impedir.

Quando o nome de Eva foi pronunciado na formatura, todos levantaram, gritaram, aplaudiram. Eva não ouviu. Todos os seus sentidos estavam concentrados em não cair. Atravessar aquele palco sem tropeçar era a metáfora de sua vida. Eva não cairia. Não ali. E Eva não caiu.

Finalmente conseguiu ocupar as salas de aula como educadora. Foram pelo menos três escolas. E em cada uma algo se passou. Quando descobriam que Eva não era coitada, que empregá-la não era um ato de caridade, tudo mudava. Quando descobriam que Eva era capaz, que era preciso competir com a sua mente, não com seus tremores, tudo se alterava. A comiseração do início transmutava-se em ódio. Quem essa aleijada pensa que é? Foi o que Eva ouviu e escutou. E assim Eva foi expulsa do mundo que mal havia tocado.

Eva não desistiu. Como não desistirá. Prestou concurso em 1994 para servente no extinto Tribunal de Alçada. Pensou que os olhos vendados da Justiça não a julgariam por sua deformidade. Fez concurso em sala especial, como deficiente. Foi aprovada em nono lugar. A nomeação chegou a ser publicada. Mas vejam só, Eva foi reprovada pelo neurologista. Porque tremia as mãos, porque derramaria os cafezinhos.

Uma assinatura encerrou o capítulo de uma vida. Eva ingressou na Justiça. A defensora pública não compareceu ao julgamento alegando não ter sido avisada. Eva continuou. O processo está hoje no Supremo Tribunal Federal. Eva voltou a trabalhar como doméstica.

Eva é mulher, negra e pobre. Eva treme as mãos. Tudo isso até aceitam. O que não lhe perdoam é ter se recusado a ser coitada. O que não perdoam a Eva é, sendo mulher, negra, pobre e deficiente física, ter completado a universidade. E neste país. Todas as fichas eram

contra ela e, ainda assim, Eva ousou vencer a aposta. Por isso a condenaram. Atenção para as palavras de Eva:

- A cada vez que me derrubarem eu vou levantar com mais força. Não quero saber de derrota. Derrota nunca esteve nos meus planos. E coitado é quem me chama.

A vida é pródiga em paradoxos. O de Eva é que a odeiam porque não podem sentir pena dela. E o do mundo é que as piores deformações são as invisíveis.

[14 de agosto de 1999]

A segunda crônica que compõe o *corpus* é a narrativa intitulada *Eva contra as almas deformadas*, que traz a história de vida de Eva, uma mulher deficiente física, negra e pobre, que tem contra si todos os fatores para jogá-la na vala da invisibilidade social e relegá-la ao plano dos marginalizados. Tomás defende a ideia de que “é a recusa em ver que constitui a alteridade invisível”, definindo tal rejeição como o desprezo, o que nos leva à questão da persistência de Eva em busca de seu reconhecimento, já que o desejo deste exerce papel primordial na socialização. Como o título sugere ao apresentar tom valorativo – traço esse do discurso literário –, a protagonista é uma mulher de fibra, que irá lutar por seu espaço na sociedade mesmo com todos os aspectos que se encontram a seu desfavor. A crônica traz em seu escopo a demonstração de que as pessoas que se colocaram contra Eva em seu caminho, dificultando sua trajetória, muitas vezes impedindo-a de conquistar seu espaço, estas sim são as deficientes, pois, como o título da crônica ilustra, têm a alma deformada, o que se apresenta como uma deficiência muito mais grave do que a de Eva, que é apenas física e não um traço de caráter.

Podemos ler essa Eva em um interdiscurso com o discurso religioso em relação a Eva bíblica, que veio da costela de Adão, porém o superou em atitudes transgressoras, ao morder a maçã e conhecer o pecado, o que fez com que fossem expulsos do Paraíso. Esta Eva personagem do *corpus* também é uma mulher que transpassa os limites que relegam a ela, e podemos enxergar o seu alcance da Educação, após muitos percalços, como o seu fruto proibido, que a libertou para o conhecimento, porém a jogou para o mundo do preconceito e das diversas tentativas de barrar seu crescimento profissional, ou seja, para fora do

Paraíso, que seria o seu mundo já conhecido e, portanto, sua zona de conforto. Com tal atitude, Eva fez ver o preconceito das pessoas que a cercavam e que vieram a ter com ela em seu caminho profissional, deixando cair as máscaras e revelando o verdadeiro ser de tais indivíduos, assim como a Eva bíblica liberou os pecados e os percalços que vieram a compor a história do mundo, que só após a mordida da maçã foi possível.

Sua busca por educação, ao entrar na escola aos nove anos mesmo com a deficiência nas mãos – que seria um impeditivo –, é descrita pelo enunciador como seu “primeiro ato de rebeldia”, visto que demonstra a força de Eva em não querer permanecer no lugar de vítima e de coitada, ao qual tentavam sempre, durante toda sua vida, relegá-la, o que é demonstrado pelo uso do código linguageiro de maneira a projetar um *ethos* entendido como um *ethos* compacto, já que existe coerência no *ethos* mostrado, que manifesta empatia pela protagonista, e o que se observa no *corpus* já a partir da escolha de seu título. No excerto abaixo, verificamos os questionamentos feitos pelo enunciador diante da atitude de Eva ao decidir que não seria coitada:

(...) Como ela, a deformada, como ela, a deficiente, como ela, a defeituosa, ousava renegar a mão da caridade, irmã da pena, prima da hipocrisia? Como ousava ela, a anormal, encarar de igual para igual os normais? Parecia até que a exibição do corpo torto de Eva revelava a alma torta do outro. Parecia até que a falha exposta de Eva devassava a falha oculta do outro. Como ousava Eva, justa Eva, ser imperfeita em um mundo onde se paga fortunas para que todos sejam igualmente perfeitos? Como ousava Eva ser diferente em um mundo onde a igualdade das ideias é a única garantia de segurança? Como ousava Eva vencer pelo espírito no mundo da aparência?

Ah, quanta pretensão a de Eva. Quanto perigo ofereceu Eva quando decidiu que não seria coitada. De vítima, Eva virou culpada. (BRUM, 2006, p.98)

No início do segundo parágrafo do trecho, na frase “Ah, quanta pretensão a de Eva”, encontramos a presença da polifonia na crônica, que traz a voz da sociedade, com marcada ironia do *ethos* do enunciador, como resposta aos questionamentos feitos por ele à conduta de Eva. Tal efeito é um recurso literário utilizado pelo enunciador e demonstra que a sociedade não estava pronta para a postura de Eva, pois, como apresentado na abertura da crônica, ela é “uma mulher que cometeu um crime que a humanidade não perdoa. Recusou-se a ser vítima.” (BRUM, 2006, p.98). A ironia é classificada como um caso de polifonia, no entendimento de Maingueneau pois

esse tipo de enunciação pode ser analisado como uma espécie de encenação em que o enunciador expressa com suas palavras a voz de uma personagem ridícula que falasse seriamente e do qual ele se distancia, pela entonação e pela mímica, no instante mesmo em que lhe dá a palavra. (MAINGUENEAU, 2013, p. 222)

O código linguageiro do recorte apresentado traz o léxico carregado de palavras depreciativas, tais como “defeituosa”, “anormal”, que também refletem a visão que a sociedade tem de Eva, demonstrando, como descrito na passagem, que a sua deficiência física revela a falha no caráter de quem a vê assim. A sociedade não iria perdoar alguém que lutava por vencer por sua singularidade, mesmo com tudo contra si, pois o que está socialmente reservado para pessoas como Eva é a invisibilidade. A invisibilidade, de acordo com Costa (2004), se dá entre “cegos superiores” e “subalternos invisíveis”. O autor coloca que, no cego, revela-se como uma falta de capacidade de lidar com pessoas de situação inferior, o que o leva a passar pela pessoa invisível ignorando o fato de que se trata de um outro ser humano, negando, assim, a humanidade dos pobres. Eva resolveu romper essa barreira e escolheu o caminho de destaque, que ela começou a trilhar aos nove anos na escola, literalmente com seu sangue, como se verifica no trecho a seguir:

(...) Suas mãos não obedeciam, eram dois membros convulsos que Eva não dominava. Eva usou toda a força de que dispunha para que a mão esquerda segurasse a direita. Uma mão retorcida sobre a outra, dores horrendas pelo esforço, Eva escreveu pela primeira vez. O atrito da mão dobrada sobre o papel deixou os dedos em carne viva. Os primeiros cadernos tinham letras ensanguentadas, palavras feridas. Os primeiros cadernos de Eva foram escritos a sangue. (BRUM, 2006, p.99)

O excerto acima possui um código linguageiro rico em recursos literários, tais como o uso de adjetivações e as metáforas. Tal efeito é um recurso bastante utilizado nas crônicas, que tem como algumas das características principais o lirismo e a poeticidade. As “palavras feridas” são metáfora para as feridas de suas mãos e de suas feridas pela luta de sua busca pela educação, que não irá parar na escola. Conforme o enunciador, ao escrever seus cadernos, reescrevia seu destino, utilizando assim os verbos de maneira que haja uma referência entre eles e a educação como possibilidade de uma nova trajetória para a protagonista. Eva foi para a faculdade, onde encontrou mais preconceito e desestímulo:

Ela ouviu e ouviu. Como vai escrever no quadro-negro tremendo desse jeito? Como vai ensinar com uma letra tão feia? Não vê que vai só incomodar? Não

entende que entre você e uma menina normal vão escolher a normal? O que você quer? Vai passar a vida olhando para um diploma na parede? Eva ouviu tudo isso de uma educadora. Eva ouviu tudo isso na faculdade. Apenas para comprovar que a ignorância está onde menos se espera. (BRUM, 2006, p.100)

O *ethos* do enunciador é um *ethos* mostrado, pois não se declara abertamente nem enuncia seu posicionamento, porém deixa “pistas” sobre como se sente em relação às situações narradas. Por exemplo, podemos verificar como manifesta-se com incredulidade e perplexidade diante do fato de Eva ter encontrado tanta estupidez na faculdade, o que podemos inferir pelo uso do código linguageiro. Não era esperada tal estupidez vinda de uma educadora, pois a faculdade é o lugar no qual se espera encontrar sabedoria, inteligência, professores que acolhem com bons conselhos, e não que destruam os seus sonhos com falta de estímulo, obscurantismo e desesperança.

Para o enunciador, as pessoas que se colocam contra Eva são as verdadeiras deficientes, as de alma, o que faz com que o *ethos* mostrado seja de manifesta sensibilidade às questões sociais, ao abordar de maneira direta a questão da deficiência e dar um tratamento digno à portadora de tal deficiência e mostrar o preconceito e o despreparo da sociedade para lidar com tal assunto. Esta preocupação se verifica sobretudo na maneira como narra a história de Eva, com o uso do código linguageiro que ilustra sua admiração pela protagonista, sem cair no terreno do sentimentalismo, como no recorte abaixo:

Finalmente conseguiu ocupar as salas de aula como educadora. Foram pelo menos três escolas. E em cada uma algo se passou. Quando descobriam que Eva não era coitada, que empregá-la não era um ato de caridade, tudo mudava. Quando descobriam que Eva era capaz, que era preciso competir com a sua mente, não com seus tremores, tudo se alterava. A comiseração do início transmutava-se em ódio. Quem essa aleijada pensa que é? Foi o que Eva ouviu e escutou. E assim Eva foi expulsa do mundo que mal havia tocado. (BRUM, 2006, p. 101)

Assim, graças ao despreparo da sociedade para lidar com os deficientes físicos e ao preconceito e à ignorância, Eva, que com grande esforço conseguiu completar os estudos na faculdade, se viu impedida de exercer a sua profissão depois de pouco tempo em sua função, pois as pessoas continuavam a achar que seu lugar era o lugar dos humilhados e dos coitados e não entre elas. De acordo com Costa (2004, p. 43)

Humilhado é quem tende a não ser percebido como possuidor de bens e capacidades a ofertar. Não é tanto quem necessita algo quanto quem necessita dar algo, dar-se a si mesmo: no entanto, foi publicamente congelado na figura

do carente, alguém de quem cabe nos ocuparmos e que estaria impedido, ele próprio, de ocupar-se de alguém

Por isso Eva incomoda tanto a sociedade, pois saiu do papel daquele que está congelado e impedido de uma ocupação com outrem, tornou-se uma educadora e não uma pedinte, que seria o esperado de alguém como ela, como sublinha o enunciador. Ela é como a Eva bíblica, pois tira o sossego daqueles ao seu redor, fazendo-os se questionar, e não se deixa abater por qualquer obstáculo. Ela veio para perturbar o que já está previamente estabelecido como o correto e o que deve ser.

A cenografia é construída de maneira que se tenha o olhar de Eva e de toda a sua luta para chegar à educadora, desde o início de sua trajetória com seus cadernos escritos a sangue e a professora que a obrigou a repetir de ano mesmo com as melhores notas, e também as vozes da sociedade contra ela, materializadas no discurso pelo enunciador de maneira incisiva e com palavras cruas, que representam o pensamento preconceituoso e cruel das pessoas de almas deformadas que o título da crônica apresenta. Tal construção nos permite sentir a indignação que o *ethos* discursivo demonstra com a postura da sociedade mediante a trajetória de Eva, o que se trata de um posicionamento mais identificado com um recurso literário característico das crônicas, que buscam uma aproximação entre enunciador e coenunciador. Esse recurso denota uma intenção do enunciador de um apelo de tom emotivo do discurso, ao buscar um maior envolvimento do coenunciador com a narrativa, quebrando com a recomendação de busca de imparcialidade e neutralidade do discurso jornalístico, fazendo-se notar o hibridismo da crônica entre o gênero jornalístico e o literário.

Eva não desistiu e prestou um concurso para servente, porém foi reprovada pelo neurologista, que alegou que ela tremia as mãos e derramaria os cafezinhos. Ela recorreu na justiça. Eva não desistirá. Sua história ilustra que “as piores deformações são as invisíveis” (BRUM, 2006, p.102), como o enunciador finaliza a crônica, com um *ethos* mostrado que manifesta um tom moralizante e não conformado, deixando claros os seus sentimentos em relação à narrativa apresentada, como também no seguinte excerto:

Eva é mulher, negra e pobre. Eva treme as mãos. Tudo isso até aceitam. O que não lhe perdoam é ter se recusado a ser coitada. O que não perdoam a Eva é, sendo mulher, negra, pobre e deficiente física, ter completado a universidade. E neste país. Todas as fichas eram contra ela e, ainda assim, Eva ousou vencer, a aposta. Por isso a condenam. (...) (BRUM, 2006, p. 101-102)

Tais excertos demonstram como o *corpus* apresenta um *ethos* mostrado que se coloca, de maneira parcial, ao lado de Eva, por meio do código linguageiro adotado, e trata a protagonista com demonstração de empatia e sensibilidade, tratadas na narrativa com delicadeza, ao mesmo tempo que lida com as injustiças sofridas por Eva com muita veemência e indignação.

4.4. Discurso 3: Crônica Dona Maria tem olhos brilhantes e sua análise

Dona Maria tem olhos brilhantes

Você já reparou nos olhos das pessoas na rua? Muitas têm pupilas opacas e, junto com os ombros voltados para dentro, arqueados como se carregassem uma canga de boi, esculpem a imagem de uma infelicidade crônica, venenosa e que mata devagar. Têm olhos de seca, assassinados. Porque os olhos são os primeiros a morrer. E as ruas estão cheias de moribundos. Quando aparece alguém de olhos brilhantes, dá vontade de parar, pedir licença e intimar: o que você está escondendo atrás dessas pestanas?

Dona Maria tem olhos brilhantes. Maria Alícia Freitas, 55 anos, dez filhos, onze netos e um bisneto, tem olhos brilhantes. Sabe por quê? Porque dona Maria tem um sonho. Descobriu que tinha aos nove anos e conseguiu realizá-lo aos 55. Sim, porque sonhos não se encontram nas prateleiras, não basta atirar o cartão de crédito no balcão e sair com um debaixo do braço. Sonhos são touros xucros. Tem de pegar à unha. É isso ou ficar pelos cantos exercitando a autocomiseração, chapinhando na apatia.

Dona Maria tem olhos brilhantes porque corre atrás do seu. E desde então, deu para ficar com os olhos em facho por aí, alumando o caminho.

Ela nasceu num lugar chamado Paraíso, mas povoado de agruras. Dona Maria, que ainda nem era dona, era pobre. De bens, não de espírito. Os pais logo se apartaram e ela passou de mão em mão como um gato. Se criou assim, carpindo na roça, apanhando feito bicho. Única criança num grotão desgarrado do mundo. Só conheceu outras meninas quando a famílias se bandeou para um rincão mais habitado. Descobriu que iam a uma tal de escola. E que lá era cheio de letras. Letras distantes como a lua, porque a mãe garantiu que Maria era burra demais para alcançá-las. Aos nove anos, com o peito estourando, Maria jurou: meus filhos vão estudar.

Maria cresceu e virou dona. Pariu nove rebentos em sequência. E quando os dois primeiros ficaram no ponto, avisou ao marido Gomercindo: eles vão estudar. Gomercindo não quis saber do assunto, desde quando filhos de analfabetos precisavam de vogais e consoantes. Dona Maria cerrou os dentes e diz que apanhava, mas os filhos seguiriam para o colégio tão certo quanto o sol nascia. Era 12 de março de 1964, ela lembra muito bem. O barrigão de nove meses estalava de dores quando caminho arrastando Edir e Marlene pelos seis quilômetros de chão que os separavam da escola da Vila Rosa. Matriculou os dois filhos de manhã, comprou pata de rês para arrancar o mocotó, juntou lenha no mato, lavou roupa no rio Jacuí e ao anoitecer se deitou para parir Juraci.

Trabalhando dobrado para compensar a falta dos filhos na lida, voando com os bofetões do marido, cumpriu seu juramento. João Edir, Paulo César, Juraci, Larri e Toninho, o filho de criação, ela formou na quarta série. Ieda Marlene, Marli Ledi, Marisa Laureci e Marleci Rosane foram até a quinta. Gomercindo Júnior cursa o ensino médio. Tudo à luz de vela, que da outra não havia. Há 15 anos morreu o marido. Há dez, dona Maria encontrou o amor debaixo de um chapéu de barbicacho. Todos acharam que o destino havia se cumprido. Porque não conheciam bem dona Maria. Um belo dia, pouco mais de um ano atrás, ela cravou o olho no amado e sentenciou: Eu vou pra perto da capital procurar as letras. Se tu quiser vir comigo, tu vem porque eu te amo. Se não quiser, eu vou sozinha. Meu sonho é maior que tudo.

O amado ficou. Dona Maria pegou emprestado o caminhão da olaria, botou suas tralhas por cima, os 800 reais das economias, um rancho para escapar da fome e se foi para Viamão, a um passo da capital. Partiu sem se despedir, que era para não afrouxar. Matriculou-se a primeira vez. Duro uma semana e faltou professor. Inscreveu-se uma segunda. A professora desistiu. Dona Maria se desesperou: professora, eu larguei a minha casa, a minha terra, o amor da minha vida para estudar. Não me deixa. Eu preciso aprender a ler.

E, para sua surpresa, chorou. Matriculou-se mais uma vez. E de novo o alfabeto fugiu com a professora. Até que o neto apareceu com um bilhete da prefeitura perguntando se alguém ali tinha curiosidade com o ABC. Dona Maria se largou no rumo da escola. Dessa vez, a professora, Neiva Rosa, não a deixou. De segunda a quinta-feira, depois de trabalhar como doméstica e babá, dona Maria pega a trilha da escola ao anoitecer. Encara 45 minutos de caminhada lomba acima, porque dinheiro para o ônibus não tem. Vai para dentro do seu sonho. Vai com os olhos alumiando o caminho.

LENDO O MUNDO

- Diga aí, dona Maria, o que a senhora está escondendo por trás dessas pestanas?

- **É o seguinte. Eu me sentia a última das pessoas. Sei costurar, fazer roupa de homem, de mulher e de criança. Sei bordar, fazer crochê e tricô. Mas o que adianta isso sem saber ler? É como estar com sede e tomar refrigerante. Eu preciso de água.¹**

- E o que é não saber ler?

- **Não saber ler é o mesmo que ser cego. É não saber o que tem do outro lado da parede.**

- Qual foi a primeira palavra que leu?

- **Igreja. Vi o “i”, aí comecei a pensar. E fui juntando. E deu “igreja”. Nossa, me deu uma coisa. Foi quase como o primeiro filho. Porque o que eu mais quero é ir na igreja, pegar a folhinha e ler.**

- Qual foi a palavra mais difícil?

- **Providência. É muito dobrada.**

- Me conta uma palavra esquisita.

- **Esquisita, esquisita, não sei. Mas vou contar um. Meus filhos me deram uma geladeira. A primeira da minha vida. Nove vezes de 88 reais. Eu tava esperando e comecei a ler a palavra. Ia até um pedaço, parava, voltava de novo. Era umas quantas letras. Aí eu li “crediário”. Cutuquei meu genro: “Darmir, Darmir, aquilo lá não é crediário?” Meu genro, que é um homem peludo, se arrepiou todo.**

- E isso mudou a sua vida?

- **Sabe flutuar? Quando pego meu caderno e leio, parece que eu tô flutuando. O mundo fica mais bonito, o céu fica mais azul e o verde, mais verde.**

- O que dá dentro da senhora quando lê?

- **Cada palavra que eu consigo ler é um horizonte que tá abrindo na minha cabeça. E eu vou correr atrás dele. Ah, eu vou mesmo.**

- E até onde a senhora vai com isso?

- **Não sei onde as letras vão me levar. Tô bem desconfiada que isso não para mais.**

- Depois de ler a folhinha da igreja, o que a senhora quer ler?

- **Eu quero ler em quem eu vou votar. Até agora fui pelos outros. Agora, quero ler, analisar e votar.**

¹ As partes em negrito, que se tratam das respostas da protagonista, são destaques da autora

- É assim. Eu achava que letra era letra. Era como uma toalha de mesa. Não tinha vida. Esses dias tava no colégio, olhei e descobri que as letras têm vida. Eu leio e elas conversam comigo, me dizem o que eu preciso. Contam coisa que eu nem imaginava. Tipo “M” de Maria, né? É só um “M”, mas quando junta tudo, a Maria fala comigo. A Maria fica viva.

[22 de maio de 1999]

O enunciador inicia a crônica indagando ao coenunciador se ele já reparou no olhar das pessoas na rua, manifestando um *ethos* mostrado que se caracteriza por coloquialidade e intimidade que tal gênero do discurso permite dada a sua constituição informal. É construída, com o uso das expressões “pupilas opacas” e “ombros voltados para dentro”, a imagem de uma pessoa que carrega consigo “uma infelicidade crônica, venenosa e que mata devagar” (BRUM, 2006, p. 132). Para se referir à dona Maria como uma pessoa cheia de vitalidade e com sonhos, o enunciador recorre ao uso da metáfora “olhos brilhantes”, já que os olhos são tidos como as janelas da alma e, portanto, olhos brilhantes carregam o significado de uma alma refulgente e alegre, de uma pessoa que não se contenta em ser invisível. Na visão do enunciador, “sonhos não se encontram nas prateleiras, não basta atirar o cartão de crédito no balcão e sair com um debaixo do braço. Sonhos são touros xucros. Tem de pegar à unha.” (BRUM, 2006, p.132). Em tal excerto, podemos verificar que, no entendimento do enunciador, sonhos não são para qualquer pessoa, não basta apenas o desejo para que se caracterizá-los, e sim, além disso, a disposição para persegui-los ao ir à luta pelo que se quer. Verificamos, portanto, no trecho acima, um *ethos* mostrado que manifesta admiração pela protagonista por meio do código linguageiro utilizado, o que é reiterado na descrição feita pelo enunciador de que dona Maria tem “os olhos em facho por aí, alumando o caminho” (BRUM, 2006, p.132), o que significa que seu sonho é grande e bem vívido, e que ela o persegue com grande vontade.

O enunciador também frisa o fato de dona Maria ter nascido “num lugar chamado Paraíso, mas povoado de agruras” (BRUM, 2006, p. 132), destacando o paradoxo e a ironia contidos nesse fato, pois em um local chamado Paraíso

esperam-se coisas boas e não dificuldades. Também se destaca o fato de que dona Maria, cujo nome é o mesmo da mãe do menino Jesus, portanto refere-se a alguém de grande importância bíblica, tenha nascido justamente no Paraíso, relacionando-se, portanto, ao interdiscurso do texto bíblico, já que, ao nascer no Paraíso, ela se tornaria, aos olhos da leitura desse interdiscurso, alguém sagrada, assim como a correlação estabelecida com Maria, mãe de Jesus.

O *ethos* mostrado manifestando-se em uma relação de proximidade do sujeito é um dos elementos que constitui a crônica, já que é característico do gênero um enunciador que se mostra não apenas próximo do coenunciador como também de seus personagens. No recorte a seguir nos é permitido vislumbrar o *ethos* mostrado que se caracteriza pelo respeito manifesto em relação à protagonista: “Dona Maria, que ainda nem era dona, era pobre. De bens, não de espírito.” (BRUM, 2006, p.132). Como ainda não era dona, o enunciador refere-se à infância da protagonista. Maria não era pobre de espírito, o que significa que era uma criança de sentimentos nobres e elevados, que teve uma infância difícil após a separação dos pais e só conheceu outras crianças ao se mudarem para uma localização mais habitada, quando descobriu que existia a escola e na escola, letras. Nas palavras do enunciador, “distantes como a lua, porque a mãe garantiu que Maria era burra demais para alcançá-las” (BRUM, 2006, p.132), o que demonstra, com o uso de tal distância para ilustrar o quão longe estava Maria de alcançar as palavras, como era impossível seu sonho de ir à escola.

De tal maneira, vendo-se impossibilitada de realizar seu intento, a protagonista fez o juramento de que seus filhos estudariam. Contrariando seu marido Gomercindo, mesmo apanhando dele para tanto e trabalhando dobrado para compensar a falta dos filhos, dona Maria cumpriu o juramento e fez com que eles estudassem, à luz de vela. Aqui, o discurso de Brum entra em relação de interdiscursividade com o discurso religioso, pois podemos ler a dona Maria como a Maria bíblica, que fez seu sacrifício pessoal pelo filho. A Maria bíblica, mãe de Jesus, foi questionada pelo marido sobre sua gravidez anunciada por um anjo, como a escolhida de Deus, e José a princípio não quis aceitá-la. Além disso, ela teve toda uma trajetória cuidando de um filho que seria sacrificado em prol da humanidade. Aqui no *corpus* temos uma mãe que faz o sacrifício em favor

de os filhos estudarem, mesmo ela tendo que trabalhar mais e apanhar do marido para que se concretizasse sua vontade.

Podemos fazer aqui também uma relação de interdiscursividade com o dito popular de que “ser mãe é padecer no Paraíso”, sendo Paraíso o local de nascimento da protagonista, onde veio a sofrer por seus filhos ao dar a eles condições melhores de educação das que ela teve.

Sua força de vontade e sua determinação são demonstradas na construção da cenografia típica do discurso literário, pelo uso de recursos narrativos tais como a descrição da vida da protagonista desde sua infância de privações e seu sonho cuja realização não foi possível até seu casamento e o nascimento dos filhos, culminando com a concretização da almejada alfabetização, utilizando para tanto um código linguageiro rico, caracterizado pelo recurso a metáforas como a do título da crônica. Um trecho de tal trajetória pode ser visto no excerto abaixo:

Maria cresceu e virou dona. Pariu nove rebentos em sequência. E quando os dois primeiros ficaram no ponto, avisou ao marido Gomercindo: eles vão estudar. Gomercindo não quis saber do assunto, desde quando filhos de analfabetos precisavam de vogais e consoantes. Dona Maria cerrou os dentes e diz que apanhava, mas os filhos seguiriam para o colégio tão certo quanto o sol nascia. (...) (BRUM, 2006, p. 133)

A caracterização da protagonista como uma mulher pobre, com nove filhos, em um relacionamento abusivo no qual apanhava do marido, nos remete a uma cena validada da mulher periférica pobre que encontramos comumente na sociedade, sobre a qual é inicialmente constituída a cenografia. Entretanto, ela supera esse estereótipo, como podemos acompanhar no desenrolar da cenografia, que demonstra todo o sofrimento e o sacrifício que fez para que seus filhos estudassem. A cenografia também é construída a partir de sua tenacidade e seu sonho, que a levaram a se decidir, anos mais tarde, depois de morto o marido, pela mudança de cidade, em busca de sua própria alfabetização. Verificamos a seguir como a protagonista tratou do assunto com seu novo companheiro:

(...) Um belo dia, pouco mais de um ano atrás, ela cravou o olho no amado e sentenciou: Eu vou pra perto da capital procurar as letras. Se tu quiser vir comigo, tu vem porque eu te amo. Se não quiser, eu vou sozinha. Meu sonho é maior que tudo. (BRUM, 2006, p.133)

O código linguageiro utilizado no excerto demonstra a força da decisão de dona Maria no uso dos verbos “cravou o olho”, que é um verbo metafórico de ação que significa mais do que simplesmente olhar, carrega o sentido de uma decisão firme tomada, assim como “sentenciou”, que também é mais do que simplesmente dizer e carrega essa mesma intenção, explicitando que estava decidida e que não arrefeceria, em uma construção de cenografia marcadamente do discurso literário pela exaltação da obstinação e do empenho da protagonista. O novo companheiro de dona Maria se recusou a ir com ela, mas a protagonista provou, ao partir sozinha para ir para a tão almejada escola, que suas palavras eram verdadeiras e que realmente seu desejo em alfabetizar-se era maior.

Na nova cidade, após algumas tentativas malogradas de frequentar a escola, dona Maria chorou ao implorar para a professora permanecer na instituição de ensino, visto que ela abandonara tudo em busca de sua educação. Porém, mais uma vez “o alfabeto fugiu com a professora” (BRUM, 2006, p.134), nessa construção metafórica que significa que novamente a professora abandonou a escola. A invisibilidade de dona Maria ficaria, então, evidente, ao ver-se mais uma vez ignorada não só pela professora, mas por todo um sistema educacional falido. Podemos notar nessa passagem o dizer de Tomás (2008), que caracteriza a invisibilidade como um ato não necessariamente voluntário, apesar de intencional, quando tantas professoras não se compadecem das histórias de todos os estudantes, inclusive de dona Maria, que contavam com suas presenças na escola, denunciando o descaso que ainda reina nas escolas públicas brasileiras. Entretanto, dona Maria incomoda o sistema vigente, ela questiona, ela vai atrás de professora, quebrando, portanto, o estigma da invisibilidade com sua postura de persistência, disposta a conseguir realizar o seu sonho a todo custo.

Encontramos ainda o uso de metáforas no trecho a seguir:

De segunda a quinta-feira, depois de trabalhar como doméstica e babá, dona Maria pega a trilha da escola ao anoitecer. Encara 45 minutos de caminhada lombada acima, porque dinheiro para o ônibus não tem. Vai para dentro do seu sonho. Vai com os olhos alumando o caminho. (BRUM, 2006, p. 134)

Ao se referir que ela vai para dentro de seu sonho quando vai para a escola e que seus olhos iluminam o caminho, em uma referência ao título *Dona*

Maria tem olhos brilhantes, o enunciador faz mais uso de metáforas, que subjetivam o discurso e que caracterizam o código linguageiro como sendo inerente ao discurso literário, construindo uma cenografia também típica desse discurso, com elementos prosaicos e tirados do cotidiano que caracterizam o gênero crônica. Verificamos também no exceto a admiração manifesta pelo *ethos* mediante o esforço da protagonista em seguir seu sonho a qualquer custo, mantendo viva a chama do entusiasmo e da exultação. De tal maneira, podemos verificar que, de acordo com Maingueneau, a instituição de um código linguageiro próprio e particular promovida pelo discurso está vinculada à construção de sua cena de enunciação e à elaboração do *ethos* discursivo de seu enunciador.

O enunciador, além de dar escuta à dona Maria para a elaboração da narrativa, também dá voz a ela na transcrição de trecho da entrevista entre a jornalista e a protagonista como elemento constituinte da crônica, o que confere à cenografia características inerentes ao discurso jornalístico. Entretanto, tal trecho pode ser entendido como uma construção cenográfica de um diálogo travado entre as partes, pois este gênero também se caracteriza pela ocorrência da conversa entre seus personagens, o que seria, portanto, um elemento de cenografia pertencente ao discurso literário. Podemos inferir que o enunciador considerou a importância de dar à dona Maria a chance de ouvirem sua própria voz na construção da cenografia de sua história a partir do entendimento de que ela teve seu sonho ceifado em tenra idade e passou por uma vida de privações antes de alcançá-lo, portanto a materialização de sua voz no discurso fez-se necessária para conferir potência e verdade à crônica, atestando credibilidade ao *ethos*.

No trecho referido, verificamos o registro da oralidade no código linguageiro do diálogo, característica esta encontrada comumente do gênero do discurso crônica, que possui como um dos principais atributos a coloquialidade. A protagonista se vale de metáfora para dizer que ler mudou sua vida a ponto de fazê-la “flutuar”, dado o sentimento de irrealidade e satisfação que tal aprendizado gerou, e que cada palavra é um “horizonte que tá se abrindo”, devido ao mundo de possibilidades expandidas após a alfabetização. O enunciador encerra a crônica com a constatação de dona Maria de que as letras

têm vida e que as palavras falam com ela, ao citar seu nome e dizer que quando lê “Maria”, a Maria fica viva e fala com ela, em uma bela frase que ilustra toda a força que a educação traz em seu bojo e que demonstra toda a sabedoria da gente simples e humilde. Gente essa que sofre com a invisibilidade social e para romper com tal barreira, porém que carrega consigo grandes ensinamentos e histórias de vida da grandiosidade da literatura tolstoiana, como diz Rech no prefácio da obra *A vida que ninguém vê* sobre o que Eliane Brum conseguiu extrair das personagens que compõem o *corpus*.

4.5. Discurso 4: Crônica O doce velhinho dos comerciais e sua análise

O doce velhinho dos comerciais

Você já o viu. O doce velhinho dos comerciais. Cabelos de neve, barba de merengue e olhos azuis faiscantes. Um sorriso que parece refletir a paz que a humanidade sonha para o terceiro milênio. Desfiles, anúncios, comerciais de alimentos, de bancos, de companhias telefônicas. Toda vez que as produtoras precisam de um vovô amoroso, de um senhor idoso que alcançou a plenitude da vida com o rosto da saúde e da bonança, é a ele que procuram. O doce velhinho dos comerciais. Com um neto no colo, numa cadeira de balanço, de braço dado com uma avó ou simplesmente mirando o horizonte na certeza do futuro. Esse é o doce velhinho dos comerciais. Seu nome, David Dubin.

Você já o viu. Estava esquelético, as costelas esticavam a pele cinzenta. Foi torturado, arrastado pelo chão. Estava nu. Foi cuspidor, chutado, riram na sua cara. Arrancaram tudo dele. Enterraram vivos aqueles a quem amou. Conheceu o pior do homem. Conheceu o impronunciável do homem. Você já o viu. Em filmes, em documentários, em fotografias de jornais e de revistas. O que você não sabia é que seu nome também é David Dubin.

Esse é o mistério. Que David Dubin seja ao mesmo tempo aparência e sentença. Que seja ao mesmo tempo o doce velhinho dos comerciais e uma vítima destrozada do holocausto. Que seja o desejo do futuro e o espectro do passado. Que seja um passado que não viveu no mundo da imagem e um pretérito que não consegue esquecer no mundo real. Esse é o paradoxo de David Dubin. E o paradoxo de David Dubin é, com seu avesso de morte, a possibilidade da vida. Porque a vida só é possível quando cada um consegue, apesar de seu holocausto pessoal, ser também o doce velhinho dos comerciais.

É isso. Ou um tiro na cabeça.

Foi um tiro na cabeça que David Dubin tentou naquele ano de 1944. Depois de vencer torturas e humilhações sem nome, ele chegou à cidade polonesa de Pinsk, que acabara de ser

libertada. A cidade onde havia passado toda a sua vida. O primeiro a encontrar foi seu melhor amigo, seu vizinho de porta:

- David, como é que ainda não te mataram?

Foi assim que David descobriu que a guerra não acabaria. Estava no coração dos homens. Batendo de casa em casa, era um sobrevivente estropiado e quase louco de dor, perguntando pelos seus. Não achou nem casa. Nem família. De frases esparsas e temerosas reconstruiu o assassinato daqueles que amava. Dos seis milhões de judeus sacrificados pela intolerância, 40 pertenciam à família de David, 40 tombaram em Pinsk. Entre eles, a mãe, a mulher Taibel e a filha Bluma (Florzinha, em português), de menos de um ano de idade.

David descobriu que foram abertas quatro valas em Pinsk, uma em cada canto da cidade. E que todos os judeus foram fuzilados. Todos os 30 mil judeus de Pinsk. E que muitos não morriam e já eram atirados nas valas. E sobre eles eram atirados outros. E morriam asfixiados. E muitos foram enterrados vivos. Primeiro pela massa humana, depois pela terra jogada por cima. Contaram a David que a terra tremia pelo desespero dos que ainda respiravam. E que por dias a fio o sangue brotava do chão. E, por mais que limpassem, a terra seguia parindo sangue porque estava ferida de morte. E porque o sangue era muito.

Ali, pisando sobre sua vida assassinada, David descobriu que sua família não havia sido morta pelos nazistas. Eles haviam sido apenas mandantes. Sua família foi morta pelos melhores amigos, pelos vizinhos de porta. Pelos ucranianos e lituanos que dividiam seu bairro miserável. Os seus foram mortos por aqueles com quem conviveram por uma vida, com quem haviam trocado as boas e as más notícias, padecido da mesma fome. Foi então que David pegou seu revólver e mirou-o na própria cabeça. Outro sobrevivente segurou o braço:

- David, tu lutaste, conseguiste sobreviver. Não seja agora um covarde.

E então David Dubin escolheu a vida. E chegou aos 86 anos de idade com o coração de um sobrevivente do holocausto e a aparência de um doce velhinho de comerciais.

- Não sou eu que falo. É o meu coração. Falo com as lágrimas. Falo porque não esquecer é a minha vingança. E o que será escrito é a minha arma. Não aceitei indenização. Não vão comprar a alma da minha família.

David Dubin conta sua história na sala do seu apartamento, em Porto Alegre, cercado por retratos do passado e do presente. Honesto, ele avisa que não contará toda a história. Porque nunca a contará completa. Porque há coisas que não devem ser ditas. E há tragédias que morrerão com ele. Porque David aprendeu há muito tempo que lembrar é viver de novo. E quando ele começa a contar, logo precisa parar, porque os olhos embaçam, o corpo treme e o coração ameaça se abrir mais uma vez.

Outras vezes, a história é interrompida porque a moça da agência de modelos liga requisitando-o. Em seguida, é a vez da funcionária da produtora. Depois de contar sua trajetória

de morte, David Dubin fez um comercial para uma rede de farmácias. Era de novo o doce velhinho dos comerciais.

* * *

A guerra de David Dubin tem bem mais de dois mil anos. E ele nasceu em muito má hora. Aos cinco anos, o pai foi fuzilado na Primeira Guerra. No intervalo entre uma e outra, David cresceu apanhando nas ruas por ser judeu, sem conseguir emprego por ser judeu, sem direito ao futuro por se judeu. Sem conseguir casar com a mulher que amava porque era pobre demais. Sem sapatos, comendo um pepino ou um pão duro por refeição. Criado pelo avô, com a mãe e os três irmãos num casebre da cidade polonesa de Pinsk.

Quando chegou a hora de cumprir o serviço militar, atiraram David na cavalaria. Porque não conhecia cavalos. Era o castigo por ser judeu. Aprendeu a domá-los à força de uma vontade de ferro, nascida do riso, das ofensas. Quando domou o primeiro, deixaram de chamá-lo de “judeu” para chamá-lo de Dubin. Foi assim, agarrado às crinas do bicho, que David soube que era um sobrevivente antes mesmo de começar a guerra declarada.

Quando estourou o combate, David lutou com as cores da Polônia. Foi feito prisioneiro de sua tropa. Divididos em filas: judeus de um lado, cristãos de outro. David decidiu salvar-se. Entrou na fila dos cristãos. Foi salvo pelos olhos azuis, os mesmos que hoje encantam nos comerciais de televisão. Depois, ele soube, a sua tropa de hebreus tinha sido castrada e fuzilada.

David Dubin batizou a si mesmo de Ian Krinstalski. Foi esse o nome que carregou durante a guerra. A cada noite os arrancavam do galpão e os contavam. O décimo era fuzilado. David fugiu mais de uma vez. Voltou para Pinsk, ocupada então pelos russos, ao final de 1939. E se casou com o seu amor porque era um mundo sem tempo. E fizeram uma filha no meio da morte. Logo, em 1941, os alemães ocuparam a cidade. David foi obrigado a fugir mais uma vez.

Fez trabalhos forçados na Sibéria, caminhou sobre os corpos dos mortos, se alimentou de ratos. Alcançou a sua Pinsk e descobriu que tudo o que ele era estava morto.

Quando guardou o revólver e escolheu a vida, David partiu para a Rússia. Lá conheceu Olga, uma judia cujo marido fora morto na guerra, e seus três filhos. Resolveu que ele, que jamais havia pronunciado a palavra pai, seria o pai daqueles meninos. Porque órfãos, afinal, eram todos eles. Assim formaram a sua família de rebentados, colando a sobra de um na carência do outro. Assim voltaram à Polônia e constataram que a guerra continuava fermentando nas entranhas dos homens. O escárnio não havia cessado, as portas seguiam cerrando na sua cara e muitos achavam que seis milhões assassinados ainda era pouco.

David Dubin decidiu escapar. Para algum lugar do mundo onde o dedo do racismo não apontasse para ele. Nem para os seus. Porque perder uma família era muito, perder duas era impossível. Para conseguir passar a fronteira guardada, primeiro despachou as crianças em um trem carregado de órfãos para a Áustria. Dias depois, David jogou Olga pela janela de outro trem,

porque dinheiro não tinham, e dependurou-se no vagão. Resgataram as crianças minutos antes que partissem para a adoção em terras distantes. E seguiram sua saga.

Anos depois alcançariam o Brasil. Quando desembarcaram no Rio de Janeiro, um judeu desconhecido os esperava no porto. Ofereceu um maço de cigarros. David Dubin chorou. Era a primeira vez em sua vida que fumava um cigarro inteiro. Não falava uma palavra em português, não tinha um tostão. De seu, só um passado que não poderia esquecer e uma família de sobreviventes.

Foi com isso, e com a coragem, que David Dubin iniciou a vida depois da morte. Montou uma fabriqueta de vestidos e começou o seu comércio em Porto Alegre, onde um irmão o esperava. Há quase 15 anos, o coração de Olga desistiu de bater. David seguiu sua existência. Canta em coral, faz mágicas, até pouco tempo dançava. Preside um grupo de terceira idade com o nome de Viva a Vida. A cada aniversário reúne os cinco filhos, os oito netos, os quatro bisnetos e dezenas de amigos e parentes. Pede a Deus mais um ano de vida e convida a todos para a próxima festa. Porque um dia, num ponto remoto do passado, no outro lado do mundo, David Dubin decidiu que sua vingança era não morrer.

- Na vida, é preciso que isso seja compreendido, a gente acostuma com o gosto doce e também com o amargo.

David Dubin, o doce velhinho dos comerciais, tem o gosto amargo da morte na boca. Um dos mais velhos sobreviventes do holocausto, ele contou sua história à equipe de Steven Spielberg, que veio a Porto Alegre para ouvi-lo. Lembrar é viver de novo, ele já havia dito. Tempos depois da entrevista, o coração não suportou e foi resgatado com três pontes de safena. Enquanto era levado ao hospital, cantava velhas músicas do avô em iídiche.

- Os nazistas me surraram tanto que eu já não sentia mais dor. Pedia que me matassem porque tinha parado de sentir.

Tempos atrás, um médico aproximou-se com uma injeção. David saltou sobre ele. Só o soltou quando a seringa desapareceu de suas mãos. Dias atrás, deu uma palestra a estudantes. Quando olhou para a plateia, ela havia se transformado em um exército de nazistas. David começou a tremer.

David Dubin não pode esquecer. Nem contar tudo. Sua vida resume a tragédia da humanidade:

- Minha família foi morta pelos vizinhos de porta.

Uma frase que poderia ser dita agora por um palestino. É esse o drama que David Dubin não cansa de repetir. Mesmo que repita milhares de vezes, surpreende-se a cada uma. A mão que assassinou sua vida era a do vizinho de porta. A mão que assassinou sua família já havia apertado a sua. A mão do assassino era uma mão igual a sua. Esse é o horror. Essa é a parte para a qual não existe esquecimento.

David Dubin é o seu nome. Enquanto aparece nas telas de TV com seu sorriso doce, há um outro igual a ele que desperta à noite vendo sempre o mesmo filme de horror. Um e outro são o mesmo. David Dubin está vivo porque ambos são verdadeiros.

Esquecer não é possível, viver sim. David Dubin, o doce velhinho dos comerciais, ainda guarda o revólver que um dia apontou para a própria cabeça.

[10 de julho de 1999]

Selecionamos como parte do *corpus* a crônica *O doce velhinho dos comerciais*, que tem como tema a narrativa da história de David Dubin. Ao mesmo tempo que este senhor, cuja descrição é feita por meio de metáforas – “cabelos de neve, barba de merengue e olhos azuis faiscantes. Um sorriso que parece refletir a paz que a humanidade sonha para o terceiro milênio” (BRUM, 2006, p.140) – a metáfora da neve para os cabelos por causa da cor e a de merengue para a barba por causa de seu formato, é apresentado como uma imagem de serenidade e tranquilidade, sendo uma alegoria representativa da questão da humanidade, pois nada é mais representativo da singeleza humana do que o quadro pintado por um doce velhinho descrito no excerto. David é, em seguida, mostrado como o flagelo da sobrevivência ao Holocausto, por meio de um discurso cru, que se caracteriza como literário pelo recurso de interlocução com o coenunciador e pelo tom de prosa. Tais elementos são comumente encontrados na cena genérica que se consolida o *corpus*, que é a crônica, tipicamente escrita de maneira coloquial.

Podemos compreender que o *corpus* trata, também, da questão universal da dualidade do ser humano, de como cada pessoa carrega dentro de si as suas tragédias pessoais de maneira insuspeita e consegue, ao mesmo tempo, continuar com sua vida, seguir em frente, com essa incrível capacidade de superação que lhe é pertinente. Abre, também, uma janela para que vislumbremos uma parte brutal da História da humanidade, quando o antissemitismo dominou parte da Europa e Hitler ascendeu ao poder, tentando posteriormente eliminar os judeus da Alemanha, no que ficou conhecido como o Holocausto.

Entendemos que o *corpus*, para se legitimar literário, utiliza formações discursivas anteriores, muito comuns no gênero jornalismo literário, principalmente nos escritos de jornalistas que tiveram sua consolidação após o advento do Novo Jornalismo. Também nos remete a João do Rio, jornalista do início do século XX, não pelo estilo, mas pela temática, de personagens da cidade que passam invisíveis aos olhos da sociedade; entretanto, o jornalista caracterizava-se mais pela escolha de “tipos” e valia-se de descrição de hábitos cotidianos da época.

O título da crônica, *O doce velhinho dos comerciais*, que emprega um discurso valorativo e que qualifica o sujeito que protagoniza a narrativa de maneira subjetiva, é de pertencimento ao campo literário. Não encontraríamos uma notícia em um jornal com tal título, pois tal cena genérica prima pela busca da objetividade e da imparcialidade. Existe neste título um julgamento de valor e uma caracterização do protagonista que são típicas do discurso literário. Ao observarmos títulos de outras crônicas pertencentes ao gênero do jornalismo literário, como a *Os Urubus*, de João do Rio, ou *O escrete de loucos*, de Nelson Rodrigues, percebemos o uso de metáfora, outro recurso da literatura, e compreendemos, assim, que tal gênero recorre ao discurso literário de maneira recorrente para se fundamentar.

O título sugere um convite ao coenunciador para que se aventure em uma narrativa delicada e sutil, que remete a uma trajetória marcada pela felicidade e pela tranquilidade, entretanto há um paradoxo quando se depara com a história traumática de um sobrevivente do Holocausto, que perdeu 40 familiares em sua cidade e, mesmo assim, foi capaz de sobreviver e, não só reconstruir sua vida, como também assumir o papel do doce velhinho dos comerciais.

No recorte seguinte, encontramos David nas mãos dos nazistas, em uma construção cenográfica crua e até mesmo impiedosa, evidenciada pelo uso vocabular, e marcada por um *ethos* que tenta a aproximação com o coenunciador pelo recurso de se dirigir a ele, com isso tentando também aproximá-lo do sujeito, o que mostra a própria proximidade do enunciador com David:

Você já o viu. Estava esquelético, as costelas esticavam a pele cinzenta. Foi torturado, arrastado pelo chão. Estava nu. Foi cuspidor, chutado, riram na sua

cara. Arrancaram tudo dele. Enterraram vivos aqueles a quem amou. Conheceu o pior do homem. Conheceu o impronunciável do homem. Você já o viu. Em filmes, em documentários, em fotografias de jornais e de revistas. (BRUM, 2006, p.140)

Tal cenografia é necessária, para nos dar o real dimensionamento da superação de David à sua desgraça e sua posterior aceitação do papel do doce velhinho dos comerciais, nos levando a questionar como tal feito é possível e se utiliza de elementos que compõem a cena validada do judeu aprisionado pelos nazistas. Tal cena validada advém do testemunho dos que sobreviveram às atrocidades do Holocausto e todos nós temos em nossa mente, dado o destaque que se dá ao assunto da Segunda Guerra Mundial nas mídias e que acabam por construir tais imagens no imaginário coletivo, já que tal acontecimento histórico interessa a humanidade até hoje pelo horror que desperta.

O drama vivido pelo sujeito foi tão imenso que Brum vale-se da metáfora sucessivamente no recorte a seguir: “Contaram a David que a terra tremia pelo desespero dos que ainda respiravam. E que por dias a fio o sangue brotava do chão. E, por mais que limpassem, a terra seguia parindo sangue porque estava ferida de morte. E porque o sangue era muito” (BRUM, 2006, p.141). Tal passagem refere-se ao fuzilamento da população judia de Pinsk, a cidade natal de David, da qual ele conseguiu escapar. Os corpos, muitos ainda vivos, eram jogados em valas e morriam asfixiados ou enterrados vivos. A terra ferida de morte a que Brum se refere pode ser interpretada como a chaga aberta pelo nazismo, que fez sangrar toda a Alemanha com o terror do Holocausto, chocando o mundo com sua crueldade e loucura. A terra de Pinsk recebeu os corpos dos judeus e verteu seu sangue inocente em linguagem figurada, pois as valas, feridas abertas no solo, conspurcaram a cidade. Pela metáfora constroem-se efeitos de sentido e tal recorrência a essa figura de linguagem é, mais uma vez, o apelo a um recurso do discurso literário.

Ao contar a história de David, que lutou com o antissemitismo, desde que nasceu e mesmo assim conseguiu sobreviver, o enunciador declara que “num dia, num ponto remoto do passado, no outro lado do mundo, David Dubin decidiu que sua vingança era não morrer” (BRUM, 2006, p.145). Tal recorte demonstra a tenacidade do sujeito marcada pelo estoicismo e com laivos de heroísmo, em uma construção literária do discurso na consolidação do cenário da enunciação.

No interdiscurso bíblico, temos Davi como o maior e mais respeitado rei de Israel, aquele que lutou várias batalhas e saiu vitorioso, como verificamos no excerto a seguir:

Davi teve várias guerras e muitas vitórias durante seu reinado. Ele consolidou o poder de Israel e tornou Jerusalém a sua capital. Davi trouxe a Arca da Aliança para Jerusalém e fez os preparativos para seu filho Salomão construir o templo dedicado ao Senhor. (Respostas bíblicas, <https://www.respostas.com.br/quem-foi-davi-na-biblia/>)

Tal feito converge com a história de Davi Dubin, que desde jovem enfrentou percalços e teve de lutar contra o antissemitismo, saindo vitorioso sempre, mesmo quando se viu frente à desgraça de perder toda a sua família para o Holocausto enquanto se encontrava em um campo de concentração. Podemos então comparar a história da luta por toda a vida de Davi contra o antissemitismo com a luta do rei Davi, personagem bíblico, contra o gigante Golias, quando aquele era ainda um pastor de ovelhas e se deparou com esse grande desafio em sua trajetória.

De acordo com Maingueneau (2016), existe uma série de recursos que são sinais da natureza literária do discurso, tanto de cunho lexical como também discursivo e gramatical, o que faz com que o código linguageiro torne possível ao leitor reconhecer um texto literário.

O autor também diz que o código linguageiro não pode ser restrito ao estilo individual, visto que há um código literário partilhado, como é o caso das crônicas, que possuem como característica as frases curtas, o diálogo com o leitor e o tom coloquial. Como estilo pessoal de Brum, encontramos marcas no código linguageiro que o caracterizam como de caráter mais próximo do poético, com o uso de figuras de linguagem, mesclada a esse tom prosaico da crônica e um *ethos* de proximidade com o coenunciador.

Apesar da forte carga emocional do *corpus* e da tragédia vivida pelo protagonista, o enunciador não cai jamais em sentimentalismos ou o trata com algo que se aproxime da piedade, ao contrário, a forma direta e crua como conta a história de David, mesmo com o uso de metáfora, faz com que enxerguemos um sobrevivente digno de admiração, e não de compaixão.

O entendimento de David de que seus familiares morreram pelas mãos seus vizinhos de porta, que foram os responsáveis por entregá-los aos alemães,

e o horror que isso desperta nele, e que o enunciador desnuda e faz despertar também no coenunciador, nos leva à reflexão da verdadeira essência humana e do que o ser humano é capaz. Quando o seu vizinho de porta, que convive com você desde o seu nascimento, é responsável pelo assassinato de toda a sua família, inclusive da filha de um ano, que mundo passa a ser esse? É o horror para o qual não há esquecimento, de acordo com David, e é a profundidade de um texto literário que consegue resgatar esse âmagô do protagonista com tanta delicadeza e verdade.

O enunciador traça um paralelo de que hoje, tal acontece com os palestinos, esclarecendo, como ele próprio enuncia, que a vida de David “resume a tragédia da humanidade” (BRUM, 2006, p.145), demonstrando todo o poder de alcance do *corpus*, que consegue expor com a narrativa do sujeito a história de uma grande desgraça universal, com uma abrangência temática reflexiva pertinente ao discurso literário, destacando-se aqui mais uma vez os aspectos recorrentes aos elementos da Literatura presentes no discurso de Brum.

A invisibilidade de David, como sobrevivente ao Holocausto e, portanto, relegado a uma camada de seres humanos que foi jogada à margem da sociedade – os judeus na Alemanha na época do nazismo –, foi superada pelo protagonista ao se tornar o doce velhinho dos comerciais e com isso ter conseguido voz e escuta para a sua história, que narra uma tragédia de toda a Humanidade. Assim, temos um representante de uma desgraça que afligiu a História do ser humano tendo sua voz ouvida e sua história perpetuada, demonstrando que até a maior tragédia que se possa imaginar pode ser suplantada, mesmo que não deixe de imprimir sua marca em quem a vivenciou, pois aqueles que viveram a humilhação e a invisibilidade de maneira tão intensa e cruel carregam para sempre as chagas dessa experiência traumática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que o discurso de Brum se caracteriza como paratópico, por sua inclusão dúbia entre literatura e jornalismo, havendo essa ambiguidade de categorização que marca o gênero crônica e, portanto, essa abertura quanto à discussão de seu lugar de pertencimento.

Compreendemos, então, o discurso de Brum como pertencente inicialmente, sob um olhar superficial, ao discurso jornalístico, pois ele obedece às regras do jornalismo de utilizar-se de uma fonte para embasar uma apuração jornalística rigorosa, além de seguir uma pauta e se fundamentar em preceitos éticos. Porém, há o recurso a elementos da Literatura que ultrapassam a função de enriquecer e humanizar suas narrativas, pois em uma análise mais aprofundada tais elementos foram reconhecidos como parte da constituição discursiva, visto que também existe a subjetivação no discurso, o que seria mais uma característica do discurso literário. Verificamos ainda que a mediação se pauta pela atualidade. Brum (2006) capta a essência do universal em suas crônicas, o que diferencia seu discurso do discurso jornalístico. Recorremos também ao argumento de Bulhões (2007) de que a ausência da ficção não descaracteriza o texto literário, corroborando com nossos achados. Ainda reafirmando esse dizer, Sontag (2020) declara que uma história inverídica não é a afirmativa de uma obra de ficção, podendo ela ser verídica em parte ou no todo.

Portanto, propomos a inclusão do *corpus* no discurso literário, após o que foi verificado em nossas análises. O código linguageiro do *corpus* é constituído por figuras de linguagem muito ricas e de apelo subjetivo, permitindo a construção de múltiplos efeitos de sentido, o que é característico do discurso literário. O *ethos* é de aproximação tanto com o coenunciador quanto com o protagonista e se alinha com a Literatura, em um discurso de carga emocional que visa à identificação com o coenunciador.

Tais razões apresentadas permitem que o discurso de Brum seja apresentado como um discurso constituinte, pois o discurso literário é de pertencimento a essa categoria e a paratopia é uma de suas características fundamentais, legitimando-se, assim, o *corpus* como um discurso fundador.

A cenografia da primeira crônica, *História de um olhar*, é constituída pela história de um andarilho que vence os preconceitos locais e, por meio da mediação da professora Eliane, encontra na escola local de acolhimento, transpondo, dessa forma, as barreiras da invisibilidade social e adquirindo posição de respeito na comunidade. A cenografia inicial parte de uma cena validada que o relegava à condição de marginalizado que ele, com muito tato da professora e muita reserva da parte do protagonista, acaba por superar.

A segunda crônica, *Eva contra as almas deformadas*, parte da cena validada inicial da “coitada”, mulher, negra e pobre, e também deficiente física, mas que resolve com muita garra romper o estereótipo e trilhar o caminho da superação, almejando a carreira de educadora. São muitos os obstáculos de Eva, e acabamos por ver que os deficientes de alma é que são os verdadeiros deficientes, pois possuem falhas de caráter e falta de empatia, negando a Eva o lugar que ela tanto batalhou para conquistar. Quando Eva sai do lugar de humilhada e passa a ter seu espaço, ela incomoda muita gente, que não consegue aceitar que uma “coitada” rejeite seu “lugar”.

A terceira crônica, *Dona Maria tem olhos brilhantes*, tem como cena validada inicial uma senhora com nove filhos, em um relacionamento abusivo no qual o marido a espanca, sendo mais uma das tantas mulheres da periferia que se encontram em tal situação. Porém, dona Maria tem um sonho e ela é capaz de tudo para realizá-lo, o que a faz se diferenciar e romper com a cena validada inicial, construindo uma cenografia de uma mulher de atitude, que busca seus sonhos e não desiste, com a tenacidade de uma guerreira, cuja determinação nós gostaríamos de ter em muitos momentos de nossa vida, o que nos aproxima da protagonista e nos leva à identificação com a narrativa.

A última crônica que compõe o *corpus* possui uma cenografia que se constrói partindo da cena validada de um judeu sobrevivente do Holocausto com traços de heroísmo e tenacidade, ao mesmo tempo que sua determinação nos faz sentir uma grande empatia e admiração por ele. No decorrer da narrativa, criamos expectativas para o sucesso do protagonista e, ao nos colocarmos em seu lugar, gostaríamos de crer que seríamos também capazes de reagir assim, o que é resultado de um discurso de identificação com David, possível no discurso literário.

Observamos nas crônicas analisadas a cenografia inicial constituída por uma cena validada moldando o protagonista como um estereótipo de alguém destinado ao fracasso, à invisibilidade social, com o recurso do uso de um código linguageiro por vezes cru, cruel e insensível, de maneira a demonstrar o que a sociedade pensa desses indivíduos sem poupar o coenunciador de tal visão, mas deixando claro que não se trata do ponto de vista do enunciador.

Tal retrato é necessário para que se dê valor e a real dimensão da luta e da conquista que os protagonistas realizaram, enfrentando obstáculos e dificuldades que fariam arrefecer muitos de nós, o que nos leva à admiração e ao envolvimento com as narrativas, traço esse que se faz notar no *ethos* discursivo, que é também de coloquialidade e de aproximação tanto com os protagonistas quanto com o coenunciador, característica do gênero crônica, que Brum explora com grande talento para que nossas emoções sejam tocadas conforme nos conta as histórias de seus protagonistas. Essas cenografias apresentadas constituem aspecto do discurso literário, visto que tratam de uma narrativa heroica de superação de obstáculos que nos provoca empatia e identificação, levando-nos a admirar os protagonistas e a desejar suas características marcantes, tais como força de vontade e disposição para se ir atrás de um sonho, além da vontade inicial de sonhar e manter aceso esse sonho, o que vimos que não é para qualquer pessoa.

Observamos no *corpus*, por tratar-se de crônicas retiradas de um livro e não do jornal, que todas versam sobre temas universais, tais como o preconceito e a luta para superá-lo, na crônica *História de um olhar*, ou do preconceito não vencido, porém a persistência da protagonista em sua luta contra ele, em *Eva contra as almas deformadas*. Também há o tratamento dado à busca de um sonho por alguém que não desistiu de conquistá-lo mesmo com tudo contra si, como em *Dona Maria tem os olhos brilhantes*. Há ainda a abordagem da dualidade do ser humano e o enfrentamento de uma desgraça imensa, que abalou a humanidade e por isso interessa tanto a todos, assunto este que encontramos em *O doce velhinho dos comerciais*.

Nas três primeiras crônicas que compõem o *corpus* observamos a presença da Educação como elemento transformador almejado na vida dos protagonistas, seja como um sonho perseguido, como em *Eva contra as almas*

deformadas e *Dona Maria tem os olhos brilhantes*, seja como um encontro casual que mudou a vida de Ismael em *História de um olhar*. Para Eva, a Educação era o alcance de um universo aberto às possibilidades de sair de seu papel de “coitada” e galgar escadas profissionais, atingindo uma melhora de vida ao superar sua invisibilidade social. Já para dona Maria, era um antigo sonho que não havia se concretizado na infância, mas de cujo potencial transformador ela tinha ciência, tanto que seus filhos estudaram para ter uma vida melhor que a sua. Dona Maria transpõe a barreira da invisibilidade social ao buscar seu sonho com todo o seu empenho e força de vontade, deixando tudo para trás para se alfabetizar e ver um novo mundo surgir diante de seus olhos. Ismael encontra a Educação por acaso, ao seguir o menino Lucas, e se depara com a professora Eliane, que lhe abre as portas de um mundo mágico e acolhedor, onde o andarilho encontrou amor-próprio nas trilhas das palavras e viu sua vida mudar ao ganhar o respeito de toda a comunidade. Ao narrar tais histórias, com tamanha delicadeza, Brum nos dá mostras de como acredita no poder transformador da Educação e de como podemos mudar o mundo com atitudes que, por vezes, podem parecer pequenas e desimportantes, mas que adquirem uma grandiosidade épica na vida cotidiana.

A invisibilidade social, que perpassa todo o *corpus*, é tratada de maneira que se faz bastante presente e com grande sensibilidade e certo lirismo, não estando as narrativas isentas de um traço de indignação, sendo que a projeção dada a esses marginalizados pela sociedade nos desperta empatia e compaixão. Os protagonistas das crônicas superaram a invisibilidade a qual inicialmente estavam relegados ao galgar espaço driblando as intempéries de suas vidas, porém continuaram destinados a uma vida sem o devido reconhecimento de suas vitórias, até que Brum lhes dá “escuta” e coroa suas histórias com o prestígio da posteridade na narrativa literária. A escrita de Brum faz com que as crônicas sejam diferenciadas em seu aspecto temático e tenham um lado humanístico e delicado que a autora explora com muito tato e ternura, sendo possível aferir que tais narrativas foram transformadoras tanto para os protagonistas quanto para quem as escreveu, o que nos faz perceber a sensibilidade do olhar da autora voltado para o cotidiano, que é justamente quando o extraordinário da vida acontece.

Existe também um interdiscurso com o texto bíblico em todas as narrativas analisadas, a partir do nome de seus protagonistas, assim como o local de nascimento de alguns, e a história de vida que eles possuem, apresentando sua trajetória com características marcadamente da Bíblia. Devemos nos lembrar que, assim como o discurso literário, o discurso religioso também é um discurso constituinte, de maneira que podemos observar, portanto, o discurso jornalístico recorrendo aos discursos constituintes para legitimar suas palavras e enriquecer sua narrativa, chegando mesmo a ir além e fazer com que tais elementos entrem em sua constituição discursiva, o que leva à construção, a partir daí, de uma narrativa literária e a abertura para sua identificação com o discurso fundador.

Em vista do apresentado em nosso trabalho, podemos considerar que nosso objetivo geral de contribuir para os estudos da crônica a partir de uma perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, visto que este é um ponto de vista ainda não muito explorado para o exame mais detido do gênero, foi atingido a partir do momento em que deixamos aqui este nosso estudo, amparado principalmente nos estudos de Maingueneau, teórico referência no assunto. Como objetivo específico, tínhamos a intenção de identificar no *corpus* se as marcas discursivas na constituição da cenografia, do *ethos* discursivo e no código linguageiro permitem sua categorização como discurso literário sob a perspectiva da AD, o que consideramos que foi um objetivo alcançado em vista de nossa análise detalhada das crônicas selecionadas de Brum levando em consideração as categorias de análise mencionadas. Também visamos a discutir as crônicas de Brum sob a perspectiva de seu hibridismo de literatura e jornalismo, ponto que foi levantado em nosso estudo em diversas passagens, sendo que apresentamos um capítulo dedicado aos discursos jornalístico e literário e o surgimento da crônica, que apresenta um pertencimento fronteiro entre ambos. A denominação de crônica-reportagem, atribuída ao *corpus*, apresenta a possibilidade de um *status* literário e sua riqueza linguística, o que nos levou a buscar neste trabalho explorar este lado de um discurso que poderia passar como meramente jornalístico.

Encontramos no decorrer de nossa pesquisa a peculiaridade no uso do código linguageiro, como sua utilização de maneira bastante específica na projeção desses protagonistas invisíveis – inclusive de crônicas que constam na

obra *A vida que ninguém*, porém que não foram selecionadas no *corpus* –, o que deixa arestas que não foram contempladas em nosso trabalho, visto não ser esta a nossa intenção primordial, e que deixam aberturas para uma futura pesquisa no trabalho de Brum.

REFERÊNCIAS

- BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- _____. **Meus desacontecimentos – a história da minha vida com as palavras**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- _____. **Biografia**. Disponível em: < <http://elianebrum.com/biografia/>>. Acesso em 02/06/2019.
- BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora UNICAMP. 1992.
- CASTRO, G.; GANELO, Alex (Org.) **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2019.
- COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Globo, 2004.
- DALMONTE, Edson Fernando. **Presente: o tempo do jornalismo e seus desdobramentos**. *História* [online]. 2010, vol.29, n.1, pp.328-344. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/19.pdf>. Acesso em 01/07/2020.
- 09/06/2019.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2013.
- _____. Analisando discursos constituintes. **Revista do GELNE**, v.2, n.2, p. 1-12, fev. 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9331/6685>>. Acesso em: 25/02/2019.

_____. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. **Análise do discurso & literatura**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

_____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Primado do interdiscurso. In: **Gênese do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008(b).

_____. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. **Variações sobre o ethos**. São Paulo: Parábola, 2020.

MARIANO, Agnes Francine de Carvalho. Eliane Brum e a arte da escuta. **Em Questão**, Porto Alegre, v.17, n.1, p. 307-322, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/15047/14436>>. Acesso em 25/04/2019.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: O diálogo possível. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Atravessagem**: reflexos e reflexões na memória de repórter. São Paulo: Summus, 2014.

NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. **Revista Estudos em Jornalismo e Mídia**, ano VI, n.1, p.99-109, jan./jun.2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/19846924.2009v6n1p99/10420>>. Acesso em: 09/06/2019.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**. Campinas: Ponte Editores, 2015.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo, Ática, 1992.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase: ensaios**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

TOMÁS, Júlia Catarina de Sá Pinto. A invisibilidade social, uma perspectiva fenomenológica. In: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 2008, Lisboa. **Anais eletrônicos**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/228333118_A_invisibilidade_social_uma_perspectiva_fenomenologica. Acesso em: 17/06/2020.

_____. A invisibilidade social, uma construção teórica. In: COLÓQUIO CRISE DAS SOCIALIZAÇÕES, 2012, Braga. **Anais eletrônicos**. Braga: Universidade do Minho, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228333133_A_invisibilidade_social_uma_construcao_teorica. Acesso em: 17/06/2020.

Respostas Bíblicas. **Qual é a história de Israel?** Disponível em: <https://www.respostas.com.br/historia-de-israel/> Acesso em 23/11/2020.

Respostas Bíblicas. **Quem foi Lucas na Bíblia?** Disponível em: <https://www.respostas.com.br/quem-foi-lucas-na-biblia/> Acesso em 23/11/2020.

Respostas Bíblicas. **Quem foi Davi na Bíblia?** Disponível em: <https://www.respostas.com.br/quem-foi-davi-na-biblia/> Acesso em 23/11/2020.

Bíblia e apócrifos. **Pedro não é pedra**. Disponível em: <http://www.bibliaeapocrifos.com.br/segundo-testamento/ler/64/pedro-nao-e-pedra-mt-16-18>. Acesso em 23/11/2020